

**LEONHARD LECHNERS DURCHKOMPONIERTE
GEISTLICHE LIEDMOTETTEN**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung zur Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Dong-Woog Jang

aus Jeju/Korea

Marburg/Lahn 2009

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 05. 02. 2010

Tag der Disputation: 05. 02. 2010

Erstgutachter: Prof. Dr. Lothar Schmidt

Zweitgutachter: PD Dr. Panja Mücke

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
I Die vokale Choralbearbeitung als Bearbeitung des lutherischen Kirchenliedes....	6
1 Vier Choralbearbeitungen	11
1. 1 <i>Christ ist erstanden</i> (GA 3, Nr. II)	12
1. 2 <i>Christ, der du bist der helle Tag</i> (GA 3, Nr. IV)	20
1. 3 <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> (GA 11, Nr. III)	30
1. 4 <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i> (GA 13, Nr. XI)	36
1. 5 Zusammenfassung	42
II Liedmotetten.....	45
1 <i>O Tod, du bist ein bittre Gallen</i> (GA 7, Nr. VII)	54
2 Die Liedmotetten aus dem Liederbuch von 1577 (GA 3)	66
2. 1 <i>Nach Gsund und Freud steht mein Begier</i> (Nr. I)	68
2. 2 <i>Wann wir in höchsten Nöten sein</i> (Nr. III)	74
2. 3 <i>Wann ich betracht die Hinnenfahrt</i> (Nr. V)	83
2. 4 <i>Herr, Jesu Christ, dir lebe ich</i> (Nr. XI)	89
2. 5 Zusammenfassung	94
3 Liedmotetten aus dem Liederbuch von 1582 (GA 7)	97
3. 1 Zwei Gebetlieder <i>O reicher Gott</i> (Nr. I) und <i>O Menschenkind</i> (Nr. II)	99
3. 2 <i>Das alte Jahr vergangen ist</i> (Nr. III)	107
3. 3 <i>Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit</i> (Nr. IV)	115
3. 4 <i>Ein jeder Mensch bedenk eben</i> (Nr. V)	120
3. 5 Zwei Bittlieder <i>Hilf uns</i> (Nr. VIII) und <i>Ach Gott</i> (Nr. X)	125
3. 6 <i>Bei Gott findt man der Gnaden viel</i> (Nr. XI)	140
3. 7 Lobgesänge <i>Freu dich heut</i> (Nr. XVIII) und <i>Laßt uns loben</i> (Nr. XX)	147
3. 8 <i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i> (Nr. XIX)	157
3. 9 <i>Christus ist für uns gestorben</i> (Nr. XXI)	167
3. 10 Zusammenfassung	173
4 Liedmotetten aus dem letzten Liederdruck von 1589 (GA 11)	176
4. 1 <i>Jesu Christ, je länger je lieber</i> (Nr. II)	177
4. 2 <i>Gott gibt, Gott nimmt, wie's ihm geliebt</i> (Nr. IV)	181
4. 3 Zusammenfassung	183
5 Liedmotetten aus der posthumen Handschrift von 1606 (GA 13)	185
5. 1 <i>Vom Himmel durch die Wolken hoch</i> (Nr. IX)	187
5. 2 <i>Herr Jesu Christ, Wahr Mensch und Gott</i> (Nr. X)	192
6 Zusammenfassung	198
Verzeichnis der zitierten Literatur und Ausgaben	206

Einleitung

Leonhard Lechner war „lange ein vergessener Komponist“¹. Er ist nach seinem Tode bald vergessen worden, obwohl er schon in jungen Jahren als ein „gewaltiger Componist und Musicus“ galt.² Seine Werke wurden erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts neu entdeckt;³ die neuere Musikgeschichtsschreibung hat Lechner zunächst geringer eingeschätzt und nur als Epigonen seines Lehrers Orlando di Lasso gewürdigt.⁴ „Seine Größe und Bedeutung als eines eigenwüchsigen Meisters der deutschen Chormusik“⁵ ist erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder erkannt worden, nachdem die Jugendmusikbewegung sein Schaffen für die Praxis neu entdeckt und gesungen hatte⁶ und unbekannte Kompositionen Lechners, besonders seine Spätwerke, veröffentlicht worden waren.⁷ Durch diese Veröffentlichungen der Spätwerke, die eine Phase neuer Wertschätzung des Komponisten einleiteten⁸, wurden sowohl die Forschung als auch die Praxis in gleicher Weise auf die Bedeutung Lechners als eines der größten deutschen Chorkomponisten vor Heinrich Schütz aufmerksam gemacht.⁹ Für die Erkenntnis der Bedeutung gerade der letzten Werke Lechners, in denen er charakteristische motettische und madrigalische Stilmomente zu einem einheitlichen und durchaus eigenen Altersstil verschmolzen hat¹⁰, lieferte Anna Amalie Abert einen wesentlichen Beitrag.

¹ Michael Klein, *Neuere Studien über Leonhard Lechner*, in: Schütz-Jahrbuch 14 (1992), S. 62-77, hier S. 62.

² Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist, um 1533-1606*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken*, hrsg. von G. Taddey, Stuttgart 1960, S. 70-91, hier S. 86.

³ Neben einigen wenigen Liedsätzen und Motetten war nur eine Sammlung vollständig neu erschienen, die fünfstimmigen Bearbeitungen der Villanellen Regnarts (1579), die 1895 in Band XIX der *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke* von Robert Eitner herausgegeben worden sind.

⁴ Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist*, a. a. O., S. 88.

⁵ Konrad Ameln, ebenda, S. 70.

⁶ Zum Beispiel Lechners Johannes-Passion (1593) war 1926 erschienen und wurde vom Thomanerchor in Leipzig zum ersten Mal wieder aufgeführt. Zumal die Passionsmusik, die bereits in zwei Ausgaben und nicht weniger als sechs Auflagen vorliegt, wurde nicht nur von den Singkreisen der Jugendmusikbewegung sowie von den Kirchenchören beider Konfessionen aufgenommen, sondern auch sie ist durch Aufführungen in der Passionszeit und besonders durch den Rundfunk weiteren Kreisen bekanntgeworden. Hierzu vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechner*, a. a. O., S. 88 ff. sowie Anm. 27.

⁷ Zwischen 1926 und 1929 erschienen, herausgegeben von Ernst Fritz Schmid, Walther Lipphardt und Konrad Ameln, praktische Ausgaben der ganzen Sammlung „*Neue Teutsche Lieder*“ (1582), der Johannes-Passion (1593) und der Spätwerke Lechners aus der posthumen Handschrift (1606).

⁸ Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechners Lebenswerk und seine Beurteilung im Wandel der Zeit, Zur 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, in: Hausmusik XVII, Kassel 1953, S. 2-6, hier S. 3 ff.

⁹ Vgl. Konrad Ameln, *Vorwort zu Lechner-GA 12*, Kassel 1960.

¹⁰ Vgl. Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 2); Reprint Kassel 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29), zu Lechner bes. S. 101-122, hier S. 113.

Als erste Behandlung einzelner Werke Lechners ist der kurze Aufsatz von Otto Kade über die durchkomponierte Johannes-Passion von 1593 zu nennen.¹¹ An Literatur über die lateinischen Motetten findet sich zunächst eine knappe ungedruckte Studie von Joseph Neyses über Lechners Motettensammlungen vom Jahre 1575 und 1581.¹² Hinzuweisen ist ferner auf das Buch Max Schreibers über die „Kirchenmusik“ Lechners.¹³ Schreiber bezeichnete das Buch selbst als „Würdigung“ hinsichtlich des praktischen Gebrauches. Bemerkenswert ist ein Aufsatz Bernhard Meiers über Lechners *Motectae sacrae*, in dem vor allem die Beziehungen zwischen Modus und Text untersucht worden sind.¹⁴ In Heinrich Webers Dissertation¹⁵ wurden die Beziehungen zwischen Musik und Text in Bezug auf sämtliche heute bekannten lateinischen Motetten Lechners mit Ausnahme der Magnificat-Kompositionen (1578) und der Introiten (1584) aufgezeigt. Neben diesen lateinischen Motetten ist die Handschrift (1606) mit den deutschen Werken in die Untersuchung miteinbezogen worden, zumal gerade die deutschsprachigen Liedmotetten viele Wort-Ton-Beziehungen zeigen, die auch in den lateinischen Werken aufgedeckt werden konnten.

An Literatur über Lechners deutsche Lieder ist zunächst Uwe Martins Aufsatz über die Textdichter aus der Sammlung von 1582 zu nennen.¹⁶ In dieser aus insgesamt 24 deutschen Lieder bestehenden Sammlung erscheinen die 20 Liedtexte (13 geistliche und sieben weltliche) zum ersten Mal, Uwe Martin hat den Nürnberger Goldschmied und Ratsherrn Paul Dulner, welcher Lechner auf den Zusammenkünften der Musikalischen Gesellschaft kennenlernte, als Dichter überzeugend nachgewiesen. Besonders bemerkenswert ist Uwe Martins Dissertation über Lechners Strophenlieder.¹⁷ Im ersten, historischen Teil der Arbeit wurden die äußeren und inneren Bedingungen von Lechners Liedschaffens, und zwar die Nürnberger Musikgesellschaften sowie das Umfeld in den

¹¹ Otto Kade, *Die Ältere Passionskomposition*, Gütersloh 1893, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1971, S. 94-98.

¹² Joseph Neyses, *Studien zur Geschichte der deutschen Motetten des 16. Jh.*, I. Teil: Die Form der Haßlerschen Motette, II. Teil: Die Motettensammlungen Leonard Lechners von 1575 und 1581, phil. Diss. Bonn 1927. – II. Teil nur Masch.-Schrift.

¹³ Maximilian Schreiber, *Die Kirchenmusik des Kapellmeisters Leonhard Lechner Athesinus (1553-1606), Eine musikalisch-liturgische Würdigung*, Regensburg 1935.

¹⁴ Bernhard Meier, *Bemerkungen zu Lechners „Motectae sacrae“ von 1575*, in: AfMw XIV, 1957, S. 83-101.

¹⁵ Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Phil. Hamburg 1961.

¹⁶ Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*, in: Archiv für Musikwissenschaft 11. Jahrgang 1954, S. 315-322.

¹⁷ Uwe Martin, *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern*, Phil. Diss. Göttingen 1957.

entscheidenden Jahren von Lechners Schaffen untersucht. Der zweite Teil der Arbeit galt der Analyse der Strophenlieder und ihrer literarischen Vorlagen, wobei die deutschen Strophenlieder hinsichtlich der Form, Satztechnik, Melodik, Deklamation, Rhythmik und Harmonik unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Ton-Verhältnisses systematisch untersucht und in ihre stilgeschichtlichen Zusammenhänge eingeordnet wurden.

Lechners kompositorische Individualität offenbart sich noch früher auf dem Gebiet des mehrstimmigen deutschen Liedes, worauf sein früher Ruhm beruht; Lechner war bei weitem der produktivste deutsche Liedkomponist seiner Zeit. Seine sieben gedruckten Sammlungen von 1576 - 1589, die alle unter dem Titel *Neue (Geistliche und Weltliche) Teutsche Lieder* erschienen, und die postum überlieferte handschriftliche Sammlung *Neue Gaistliche und Wellttliche Teutsche Gesanng* überliefern 161 deutsche Lieder¹⁸ mit unterschiedlichen Satztypen, die vom Cantus firmus-Satz über motettische und madrigalische Formen bis zum Strophenlied reichen. Seine hohe Befähigung zeigt sich bereits in den lateinischen Motetten, wo die traditionellen Stilmerkmale im Allgemeinen überwiegen.¹⁹ Der Durchbruch zu eigener künstlerischer Leistung vollzog sich bezeichnenderweise in Verbindung mit der deutschen Sprache, insbesondere mit geistlichen Texten und zwar mit geistlichen Liedmotetten. Wie Walter Blankenburg bemerkt, eröffnen „die geistlichen Liedmotetten der *Neuen Teutschen Lieder* über die z. T. für ihre Zeit einzigartigen Dichtungen P. Dulners [...] eine Reihe von Werken, die einen überragenden Gipfel in der Geschichte der Liedmotette um 1600 darstellen.“²⁰ In seinem letzten Werk, der Handschrift (1606), hat Lechner „das Höchste und Eigenste im Gebiet der Liedmotette“²¹ geleistet.

Trotz einer solchen besonderen Stellung der Liedmotetten in Lechners Schaffen finden sich Äußerungen über die Gattung bisher nur am Rande meist historisch-stilkritischer Untersuchungen. So dient die vorliegende Arbeit einer Analyse selbst, um eine außerordentlich differenzierte und eigenartige Tonsprache in Lechners geistlichen Liedmotetten herauszufinden.

¹⁸ Einschließlich der vier Bibelwort-Motetten (GA 7, XVI; GA 11, I u. IV; GA 13, I) sind uns heute insgesamt 165 Kompositionen Lechners deutscher Texte bekannt. Vgl. dazu Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 1.

¹⁹ Vgl. Anna Amalie Abert, a. a. O., S. 105.

²⁰ Walter Blankenburg, Art. *Lechner*, in: J. M. Metzler Musiklexikon, Bd. 3 (2005), S. 42.

²¹ Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, S. 99.

Seit dem Ende der Cantus firmus-Epoche verlief die Entwicklung des deutschen Liedes in zwei Bahnen: einerseits in strophischen Formen, zum anderen nach dem madrigalisch-motettischen Prinzip der Durchkomposition. Nach diesen musikalischen Prinzipien sind all die 161 Lieder Lechners zu trennen in 120 Strophenlieder und 41 meist mehrteilig durchkomponierte Lieder.²² Von diesen 41 Werken kommen die 25 Kompositionen, die unter dem Thema „Durchkomponierte geistliche Liedmotetten“ benannt sind, für die vorliegende Arbeit in Betracht.

Zunächst werden im ersten Kapitel vier durchkomponierte Cantus firmus-Sätze aus den drei Sammlungen von 1577, 1589 und 1606 betrachtet, wobei die kompositorische Behandlungsart der Melodievorlage, welche die verschiedenen Gattungsformen wie Choral-, Liedmotette und Cantus firmus-Liesatz bestimmt, sowie das Verhältnis zwischen Text und Musik untersucht werden, und die Sätze werden mit textgleichen zeitgenössischen Bearbeitungen verglichen. Für die übrigen Cantus firmus-freien 21 geistlichen Durchkompositionen, die alle den Liedmotetten angehören, wird im zweiten Kapitel eine neue Aufgliederung der einzelnen Sammlungen in chronologischer Folge gegeben. Auf diese Weise wird deutlicher, wie sich die Art der Textbehandlung wandelt, und damit auch, welche stilistische Entwicklung die Liedmotetten Lechners nehmen. Die geistlichen Durchkompositionen der jeweiligen Sammlung werden in beiden Kapiteln stückweise analysiert, wobei Satztechnik sowie kompositorische Stilmittel unter Berücksichtigung der Textbezogenheit bzw. des gattungsgeschichtlichen Kontextes untersucht werden.

²² Die Zählung berücksichtigt nicht die einzelnen Teile der Werke.

I Die vokale Choralbearbeitung als Bearbeitung des lutherischen Kirchenliedes

Die Geschichte der mehrstimmigen Bearbeitung des deutschen protestantischen Kirchenliedes beginnt mit Johann Walters (1492-1570) *Geystlich gesankt Buchleyn*²³ (1524), das zum Vorbild für alle folgenden Chorgesangbücher der evangelischen Kirche wird. Das Werk stellt die erste bedeutende Sammlung der vokalen Choralbearbeitungen des lutherischen Kirchenliedes dar. Die erste Auflage enthält 43 drei- bis fünfstimmige Sätze (über 38 deutsche und 5 lateinische Gesänge), die in erster Linie für den Gebrauch in Schulen, aber auch während des Gottesdienstes bestimmt waren.²⁴ In den 38 kunstvoll gesetzten vier- und fünfstimmigen deutschen Gesängen hat Walter ein Vorbild für die Choralbearbeitung aufgestellt. Er schuf dabei keinen wirklich neuen Formtypus, sondern übernahm die Kompositionstechnik, die sowohl von der gleichzeitigen franko-flämischen Vokalpolyphonie Josquins und Heinrich Isaacs wie auch von dem älteren und jüngeren deutschen Tenorlied²⁵ etwa des deutschen Isaac-Schülers Ludwig Senfl geprägt ist.²⁶ Senfl darf als bedeutendster Komponist dieser Liedepoche gelten, sein Werk²⁷ bildet den Höhepunkt des polyphonen Cantus firmus-Liedes. Er greift nahezu alle Satztypen seiner Zeit auf, setzt die Volksweise in freieren Formen und bearbeitet nur die Hofweisen noch im polyphonen, meist durchimitierten Satz, der gelegentlich auch schon madrigalähnliche Züge annimmt.²⁸

Schon Walters erste 38 deutschen Liedsätze zeigen die beiden polaren Grundprinzipien²⁹ der Choralbearbeitung: Der schlichte Satz (Typus I)³⁰ ist fast immer

²³ Das Gesangbuch, Walters Hauptwerk, bildet die sechs Auflagen, die Walter zwischen 1524 und 1551 ständig erweitert und verbessert, so ist der Titel seit 1534 als *Wittenbergisch deutsch Geistlich Gesangbüchlein* genannt.

²⁴ Vgl. Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, S. 47.

²⁵ Das aus einem von Instrumenten begleiteten Sololied hervorgegangene mehrstimmige deutsche Lied (Tenorlied) hat sich im 16. Jahrhundert zu einem ausgeglichenen a cappella-Satz entwickelt (bis um 1530). Die Liedmelodien, die zum Teil aus dem Volksliedbereich, häufiger aus dem höfischen Liedgut stammen, werden als Cantus firmus im Tenor gelegt, der Diskant wird melodisch kunstvoll ausgestaltet. Die Gegenstimmen können auch instrumental ausgeführt werden, dazu kommen Vor- und Zwischenspiele. Der Aufbau richtet sich nach den Liedzeilen des Tenors. Wichtig erscheint das deutsche Lied bei Heinrich Finck, dessen Schaffen die generelle Entwicklung vom dreistimmigen Cantus firmus-gebundenen Satz zum stärker durchimitierten, durch Vier- und Fünfstimmigkeit voller klingenden Satz besonders anschaulich spiegelt.

²⁶ Vgl. Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Einführung*, 2 Bände, Heinrichshofen 1980, Bd. I, S. 23.

²⁷ Wichtigste Sammlung im Druck von Hans Ott, Nürnberg 1534.

²⁸ Vgl. Peter Jost, Art. *Lied*, in: MGG² Sachteil 5 (1996), Sp. 1275.

²⁹ Bei Walters deutschen Liedbearbeitungen hat die Forschung meist zwei Grundtypen der mehrstimmigen Satzweise, die allerdings in mancherlei Variationen auftreten und deren Grenzen oft fließend sind, festgestellt, während Hans Joachim Moser satztechnisch dreierlei Gruppen vorlegte: ein

vierstimmig und durch gleichzeitigen Einsatz aller Stimmen gekennzeichnet, der Cantus firmus erscheint meist im Tenor, gelegentlich im Diskant, das Satzgefüge ist komprimierter. Dieser zur Homophonie tendierende Liedsatztyp zielt mehr auf Wortbezogenheit.³¹ Der polyphone Satz (Typus II)³² ist oft fünfstimmig. Die Chormelodie als Cantus firmus zeichnet sich durch größere Notenwerte aus und wird zumeist im Tenor durchgeführt. Die Gegenstimmen sind in den meisten Fällen frei von imitatorischen Anlehnungen an die Chormelodie, sie ranken sich im weiteren Verlauf um die Tenormelodie herum. Der Cantus firmus bleibt dabei als unantastbares Ganzes unverändert.

Im Gegensatz zu Walters Werk ist Kugelmanns Werk *Concentus novi* (1540)³³ ausdrücklich für den kirchlichen Gebrauch in Ostpreußen bestimmt und erst in zweiter Linie für die Schule.³⁴ Den Schwerpunkt der Sammlung bilden 26 dreistimmige lateinische und deutsche Sätze Kugelmanns³⁵; die Sammlung hat „trotz der teilweise hohen Qualität ihrer Sätze geschichtlich eine viel geringere Bedeutung“³⁶. Bei Kugelmanns Bearbeitung fällt die Bevorzugung der Dreistimmigkeit auf.

Neben Walters Geistlichem Gesangbüchlein ist Georg Rhaus Sammlung *Neue Deutsche Geistliche Gesänge [...] mit vier und fünf Stimmen für die gemeinen Schulen* (1544) eine der wichtigsten Quellen für die mehrstimmige Choralbearbeitung, bestimmt sowohl zum Gebrauch in Schulen als auch im Gottesdienst.³⁷ Rhaus Sammelwerk mit 123 Choralbearbeitungen gilt als das umfangreichste dieser Gattung der Zeit und zugleich als das fortschrittlichste.³⁸ Walters Gesangbuch ist nun zwar um vieles erweitert und neu geordnet, dennoch enthält es durchweg eigene Kompositionen, hingegen ist Rhaus

spätgotisch-durchpolyphonierter Typ, homophoner Schlag und ein zwischen beiden Extremen vermittelnder Mischtyp. Hierzu vgl. Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1954, S. 56 f.

³⁰ Hierzu siehe Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 196 ff.

³¹ Vgl. Walter Blankenburg, *Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, in: Erich Valentin/Friedrich Hofmann, *Die evangelische Kirchenmusik, Handbuch für Studium und Praxis*, Regensburg 1967, S. 38-107, hier S. 43.

³² Hierzu siehe Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 204 ff.

³³ Vgl. die vollständige Ausgabe in: *Das Erbe deutscher Musik*, Sonderreihe Bd. 2, hrsg. von Hans Engel, Bärenreiter Kassel/Basel 1955.

³⁴ Friedrich Blume, a. a. O., S. 57.

³⁵ Die Sammlung gliedert sich in zwei Teile, deren erster dreistimmige 26 Kugelmanns Sätze enthält. Im zweiten Teil, in dem vier- bis achtstimmige 13 Stücke hinzugefügt sind, erscheinen neben vier weiteren Liedern Kugelmanns, Werke von Stoltzer, Heugel, Planckenmüller, Schnellinger und einige anonyme Stücke.

³⁶ Friedrich Blume, a. a. O., S. 57.

³⁷ Vgl. Friedrich Blume, a. a. O., S. 36.

³⁸ Hier gib es neben dem Liedsatz Walterscher Prägung bereits Beispiele der neueren Liedmotette.

Werk ein Sammelwerk von vielen bedeutenden Meistern aus den verschiedensten Gegenden.³⁹ An der Choralbearbeitung sind 19 Komponisten (darunter B. Resinarius, B. Ducis und S. Dietrich) beteiligt,⁴⁰ davon sind fünf katholische Komponisten (A. von Bruck, L. Senfl, Th. Stoltzer, St. Mahu und L. Hellinck).⁴¹ Kernlieder wie *Aus tiefer Not, Christ ist erstanden, Ein feste Burg, Vater unser im Himmelreich, Wir glauben all an einen Gott* sind in mehreren Bearbeitungen aufgenommen. Die meisten Sätze gehen stilistisch nicht wesentlich über die beiden Satztypen Walters hinaus, nur einzelne Sätze weisen auf die Chormotette hin (z. B. *Christ lag in Todesbanden* von L. Hellincks Bearbeitung).⁴²

Wie die meisten humanistisch ausgerichteten Musiker seiner Zeit war Caspar Othmayr auch auf dem Gebiet des lutherischen Kirchenliedes tätig. Die in den Sammlungen *Cantilenae aliquot elegantes ac piae* (1546) und *Bicinia sacra* (um 1547) veröffentlichten Choralbearbeitungen Othmayrs verdienen Beachtung. In seinen Sätzen zeigt sich eine neue Kompositionsweise, er versieht als weltlicher Liedkomponist die Choralbearbeitung mit Gestaltungselementen wie Textwiederholungen, lockerer Motivstruktur, metrisch gebundener Deklamation.⁴³

Gegen Ende des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts wurde das Cantus firmus-Tenorlied durch neue Kompositionsformen verdrängt. Orlando di Lassos erste Sammlung *Neue teütsche Liedlein mit fünf Stimmen* (1567) markiert eine Neuorientierung des deutschen Liedes.⁴⁴ Lasso benutzte zwar weiterhin traditionelle Texte, aber er verzichtete auf eine Melodievorlage und gab überhaupt die Satzgliederung nach der Bar- bzw. Strophenform und damit auch den regelmäßigen Zeilenvortrag auf.⁴⁵ Die früher nur vereinzelt auftauchende Fünfstimmigkeit wurde jetzt zur beherrschenden Norm und ermöglichte eine dem deutschen Lied zuvor eher fremde Klangentfaltung.⁴⁶ Diese fünfstimmige Sammlung enthält auch die beiden lutherischen

³⁹ Vgl. Friedrich Blume, a. a. O., S. 49.

⁴⁰ Die Anordnung der Sätze erfolgt nach künstlerischen Gesichtspunkten, so steht an der Spitze Balthasar Resinarius mit 30, danach folgen Arnold von Bruck mit 17, Ludwig Senfl und Benedict Ducis mit je 10 und Sixtus Dietrich mit 8 Sätzen.

⁴¹ Vgl. Friedrich Blume, a. a. O., S. 49.

⁴² Vgl. Peter Wollny, Art. *Choralbearbeitung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), Sachteil 2 (1995), Sp. 827-841, hier Sp. 828.

⁴³ Vgl. Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, a. a. O., S. 28.

⁴⁴ Vgl. Peter Jost, Art. *Lied*, in: MGG² Sachteil 5 (1996), Sp. 1275.

⁴⁵ Vgl. ebenda, Sp. 1276.

⁴⁶ Nach den ersten drei fünfstimmigen Sammlungen deutscher Lieder von 1567, 1572 und 1576 erschienen noch die sechsstimmigen Lieder von 1590, die den Abschluss der Liederdrucke Lassos bildeten.

geistlichen Gesänge *Vater unser im Himmelreich* und *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*. Besonders das *Vater unser* ist in modernem durchbrochenem Cantus firmus-Satz gearbeitet, Luthers Melodie wird im Tenor zeilenweise stark variierend wiederholt, die freien Stimmen beteiligen sich an der melodischen Substanz.⁴⁷ Damit wird Orlando di Lasso zum Vorbild für die späteren Komponisten der Chormotette.⁴⁸

Die eigentümliche Mischung moderner und konservativer Züge in den Sätzen Othmayrs findet sich auch in anderen Sammlungen der Zeit, so etwa in den 1572 gedruckten, wahrscheinlich 1556-1569 komponierten Kirchenliedsätzen des Jobst vom Brandt.⁴⁹ Die 50 Kompositionen sind durchweg reine Choralbearbeitungen, vorwiegend von Luther-Liedern, sie weisen meist auf die Senfl-Zeit zurück; in ihrer Neigung zum motettischen Auskomponieren und in der Tendenz, durch Zeilenwiederholungen und frei komponierte Einschübe dem Choral-Cantus firmus seine Unantastbarkeit zu nehmen, sind sie charakteristisch für ein Übergangsstadium.⁵⁰ Hierzu zählt auch Le Maistres zweites Liederbuch *Schöne und auserlesene teudsche und lateinische geistliche Gesänge*.⁵¹ Seine dreistimmigen Sätze neigen einer wesentlich moderneren, dem Stil Othmayrs und Lassos nahestehenden Behandlung zu.⁵²

Joachim a Burcks Liedsätze lassen sich eng von dem Vorbild Lassos ableiten. Hierher gehören auch Lassos Schüler Leonhard Lechner und Johann Eccard. Eccard verbleibt in seinen Helmbold-Liedern (ab 1574) über die fünfstimmigen *Geistlichen Lieder auf den Choral* (1597) bis hin zu den *Preußischen Festliedern* (1642/44) in einer Mittelstellung zwischen Liedmotette und Kantionalsatz. Demgegenüber gelangt Lechner in seinen Liedmotetten (ab 1577) zu einer ganz individuellen, ausdruckstiefen Tonsprache.⁵³

Als Ausdruck einer individuellen künstlerischen Kompositionsweise hatte sich die Liedmotette vom reformatorischen Liedsatz weit entfernt. Nur ein gut geschulter Chor konnte Liedmotetten singen. Die Gefahr bestand, dass sie den Gemeindegesang

⁴⁷ Vgl. Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied* (1400-1640), Berlin 1938 (= Neue dt. Forschungen 197), S. 148 sowie 154 f.

⁴⁸ Vgl. Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, a. a. O., S. 28 ff.

⁴⁹ *Der erste theil Geistlicher Psalmen und teutscher Kyrchengeseng*, Eger 1572/73.

⁵⁰ Vgl. Peter Wollny, Art. *Choralbearbeitung*, a. a. O., Sp. 828.

⁵¹ Le Maistre veröffentlichte 1566 seine *Geistlichen und weltlichen teutschen Gesänge* und in seinem Todesjahr 1577 ein zweites Liedwerk; das erstere Werk enthält mehr als 70 geistliche neben 22 weltlichen, das zweite 70 deutsche und 4 lateinische geistliche Sätze.

⁵² Vgl. Friedrich Blume, a. a. O., S. 61.

⁵³ Vgl. Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, a. a. O., S. 30.

verdrängten. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden auch vielfach Stimmen laut, die über einen Schwund des Gemeindelieds im Gottesdienst klagten.⁵⁴

Lukas Osiander, der württembergische Hofprediger, fand einen Ausweg. Er hat den vierstimmig-homophonen Kirchenliedsatz mit Cantus firmus im Diskant in seinen *Fünzig geistlichen Liedern und Psalmen* (1586) eingeführt. Sein Ziel war der schlichte, homophone Kirchenliedsatz, damit „eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann“. So entsteht nach dem Vorbild des Genfer Psalters der Kantionalsatz mit Oberstimmenmelodie und harmonieangebendem Bass als Gerüststimmen, die Mittelstimmen erhalten lediglich harmoniefüllende Funktion.⁵⁵ Auf Osiander folgt rasch eine große Zahl weiterer Sammlungen von Kantionalsätzen durch Rogier Michael, Johann Eccard, Seth Calvisius, Andreas Raselius. Diese Reihe wird im 17. Jahrhundert fortgesetzt durch Bartholomäus Gesius, Melchior Vulpius, Michael Praetorius, Hans Leo Haßler. Haßler vollzieht die Trennung der beiden Bearbeitungsgrundprinzipien Walters zwischen der homophonen und der imitatorischen Satzweise noch einmal so deutlich, dass er zwei Sammlungen gesondert als *Psalmen und christliche Gesäng ... fugweis* (1607) und *Kirchengesäng ... simpliciter* (1608) herausgibt.

Von Italien her hatte unterdessen der Generalbass immer mehr an Bedeutung gewonnen, so dass das letzte große Kantional, nämlich Johann Hermann Scheins umfangreiche Sammlung von 1627 mit 312 vier- und sechsstimmigen Gesängen, mit Basso continuo erscheint.

⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 31.

⁵⁵ Ebenda, S. 32.

1 Vier Choralbearbeitungen

Im späten 16. Jahrhundert tritt die Polarisierung der beiden Walterschen Typen der Choralbearbeitung immer deutlicher hervor, so entsteht aus dem homophonen Typ der Kantionalsatz, aus dem polyphonen Typ die Choralmotette. Unter Choralmotetten versteht man einteilig durchkomponierte oder mehrteilige polyphone Kompositionen in entweder rein vokaler Besetzung oder mit nicht selbständig geführten Instrumenten, die sowohl textlich als auch musikalisch ausschließlich durch einen Choral konstituiert sind.⁵⁶ Charakteristisch für die Gattung ist die motettische Durchimitation auf die in Zeilen unterteilte Choralmelodie, wobei die Choralmelodie in den meisten Fällen als Cantus firmus das Strukturgerüst bildet; damit kommt eine bereits 50-70 Jahre früher in den freien Motetten gepflegte Technik für die Choralmotette zur Anwendung.⁵⁷

Die Choralmotette entsteht gegen Ende des 16. Jahrhunderts; sie wird nach einer Zeit intensiver Pflege in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts weitgehend, jedoch keineswegs vollständig, vom geistlichen Konzert und schließlich von der Kantate verdrängt.⁵⁸ Im Schaffen Lechners ist der Anteil der Choralbearbeitungen gering. Abgesehen von der Magnificat- und den Introitus-Vertonungen, die katholischen Höfe angehören, treten bei Lechner im Bereich des lutherischen Kirchenliedes nur die vier Choralbearbeitungen in Erscheinung:⁵⁹

Christ ist erstanden (GA 3, Nr. II);
Christ, der du bist der helle Tag (GA 3, Nr. IV);
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (GA 11, Nr. III);
Gelobet seist du, Jesu Christ (GA 13, Nr. XI).

In der folgenden Analyse werden diese vier Choralbearbeitungen aus den zwei Liederdrucken von 1577, und 1589 bzw. aus der posthumen Handschrift (1606) behandelt. In der Gesamtausgabe sind die originalen Notenwerte dieser vier Choralbearbeitungen zur Hälfte verkürzt; die originale Tonart des Strophenzyklus *Christ, der du bist der helle Tag* wurde transponiert.

⁵⁶ Vgl. Peter Wollny, Art. *Choralbearbeitung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), Sachteil 2 (1995), Sp. 827-841, hier Sp. 830 f.

⁵⁷ Ebenda, S. 830.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Unter den weltlichen Gesängen bezeichnet die Villanelle *Ach Lieb, ich muß dich lassen* (GA 2, S. 54) den einzigen Fall der Verwendung einer älteren Melodie (Innsbruckweise im Diskant).

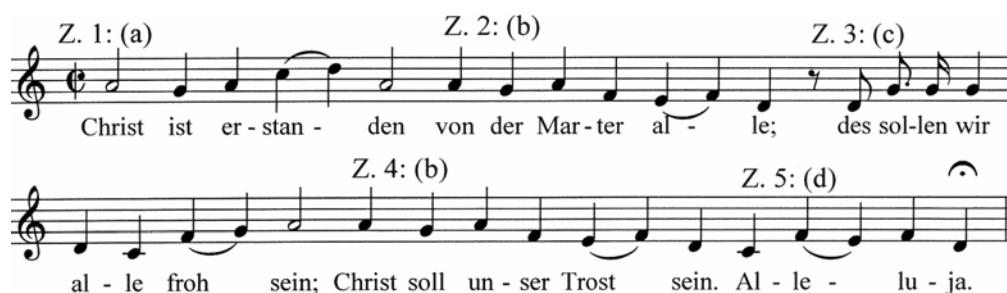
1. 1 *Christ ist erstanden* (GA 3, Nr. II)⁶⁰

Der Cantus firmus und die Anlage der Komposition

Das älteste deutsche Kirchenlied, *Christ ist erstanden*, ist schon seit dem 13. Jahrhundert bekannt. Die ursprüngliche Form dieses Liedes war eine einzige vierzeilige Strophe mit dem *Kyrioleis* am Schluss.⁶¹ Erstmals bietet eine Klosterneuburger Handschrift des 14. Jahrhunderts den gesamten Text und eine vollständige Aufzeichnung in Neumen.⁶² Erst seit dem 15. Jahrhundert sind Erweiterungen des einstrophigen Liedes bezeugt: Man fügte das *Alleluia* hinzu und wiederholte die beiden Zeilen. Eine dreistrophige Version⁶³ verbreitet sich durch das *Klugsche Gesangbuch* (1533), in dem das Lied seinen Platz gefunden hat.⁶⁴

Lechner hat die Melodie-Vorlage, wie Uwe Martin bei seiner Analyse vermutet,⁶⁵ aus dem Straßburger Gesangbuch (1545) benutzt:

Christ ist erstanden, Straßburger GB (1545)⁶⁶



Die dorische Weise besteht aus fünf Teilen, von denen der zweite an vorletzter Stelle wiederholt wird (musikalisch: a, b, c, b, d). Lechner übernimmt für seinen vierstimmigen (D A T B) Satz nur die erste Strophe und transponiert den Cantus firmus in die Oberquart (mit Finalis g und vorgezeichnetem b-molle), wobei der Satz

⁶⁰ Die Notenwerte des Originals wurden in der Gesamtausgabe (GA 3) um die Hälfte verkürzt.

⁶¹ Vgl. Wilhelm Bäumker, *Das Katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg 1886 (1962), Bd. I, S. 502 f.

⁶² Vgl. Hans Teuscher, *Christ ist erstanden, Stilkritische Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen der Weise von den Anfängen bis 1600*, Kassel 1930, S. 3 f.

⁶³ Vgl. *Das deutsche Kirchenlied, Kritische Gesamtausgabe der Melodien, Abteilung III (Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680)* hrsg. von der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds, Bd. I, Teil 2 (Notenband), Kassel u. a. 1996, S. 7, C11B.

⁶⁴ Zur Geschichte und Deutung des Kirchenliedes *Christ ist erstanden* siehe bei Teuscher, a. a. O., S. 1 ff., sowie Hansjakob Beck, *Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder*, München 2001, S. 29 ff.

⁶⁵ Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 170 ff.

⁶⁶ Vgl. die Melodie bei Johann Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Hildesheim 1963, Bd. 5, Nr. 8585.

hochgeschlüsselt (G2, C2, C3, C4) notiert ist und die folgenden Stimmenumfänge sich ergeben:

Diskant: (e[˘]) f[˘] – g^{˘˘}
 Alt: (g, a, h) c[˘] – c^{˘˘}
 Tenor: f – g[˘]
 Bass: (H) C – d[˘]

Diskant, Tenor und Bass halten sich nahezu an das Ambitus-Schema des auf g hochtransponierten authentischen I. Modus mit b-molle, sie überschreiten jeweils den regulären Ambitus nur abwärts, bis zur Unterterz. Dagegen zeigt der Alt eine stärkere Abweichung: Er überschreitet seinen Ambitus abwärts bis zur Unterquinte.

Lechner gliedert den Cantus firmus durch unregelmäßige Pausen zeilenweise (s. u. Notenbeispiel) und führt ihn rhythmisch plan im Tenor durch, indem er die zweite Zeile einmal, die vierte Zeile zweimal wiederholt. Dabei finden sich einige melodische Abweichungen: Vorzeichen vor f[˘] und c[˘], einen hinzugefügten letzten Ton a in der Zeile 4 und eine freie Gestaltung der letzten Zeile *Alleluja* (Veränderungen einzelner Töne oder ganzer Melodieabschnitte sind durch * oder \curvearrowright gekennzeichnet).

Lechners Cantus firmus im Tenor (1577)

Z. 1: (a) Z. 2: (b)

Christ ist er - stan - den von der Mar - ter al - le, von der Mar -

Z. 3: (c)

ter al - le des sol - len wir al le froh - sein,

Z. 4: (b)

Christ soll un - ser Trost - sein, - Christ soll un - ser Trost sein,

Z. 5: (d)

Christ soll un - ser Trost - sein, - Hal - le - lu - ja.

Trotz der deutlichen Gliederung der Melodievorlage durch Pausen werden aber Zeilenzäsuren am Zeilenende und -beginn durch die starke Verzahnung sowie cadenze fuggite überspielt. Für die Zeilenschlüsse verwendet Lechner hauptsächlich nur zwei Hauptkadenzen: die clausula primaria auf g und eine clausula secundaria auf d.

<u>Zeile</u>	(Sopran)	<u>Zeilenschluss</u>	<u>Mensur</u>
1	Christ ist erstanden	g	9
2	von der Marter alle, von der Marter alle	d g	13 18

3	des sollen wir alle froh sein,	d	23
4	Christ soll unser		
	Christ soll unser Trost sein,	a-mi	28
	Christ soll unser Trost sein,		
	Christ soll unser Trost sein,	g	32
	Christ soll unser Trost sein	d	36
	Christ soll unser Trost sein	d-mi	40
5	Halleluja,	g	43
	Halleluja.	g (Supplementum)	

Die modal regelwidrigen mi-Kadenzen in der vierten Zeile werden durch die Ausdeutung des Wortes *Trost* (= *Christ*) motiviert.⁶⁷ Wir finden eine deutlich erkennbare Kadenz nur am Ende der zweiten Zeile (M. 18). Hier wird auch der scharfe Einschnitt vermieden, da der Alt innerhalb der Kadenzierung bereits den dritten Zeilenkopf (*des sollen wir*) in der Oberquinte einführt und danach an der pausierenden Stelle des Tenors seine melodische Bewegung mit der kleinen Rhythmik fortsetzt, wobei die Außenstimmen auch den Zeilenkopf vorimitieren. Auf diese Weise schwächt Lechner noch weitere Zeilenschlüsse und führt die melodische Bewegung ohne Unterbrechung weiter. Der Satz schließt mit einem Ganzschluss mit der Stufenfolge V-I (M. 42/43) und es folgt ein Supplementum.

Satztechnik

Die beiden Unterstimmen (T u. B) sind mit Ausnahme der letzten Zeile *Halleluja* rhythmisch plan geführt, dagegen kontrapunktieren die beiden Oberstimmen (S u. A) meist kleinrhythmisch und melismatisch, indem sie die zentralen Wörter der Zeilen wie *Marter* und *alle*, *froh* und *Trost* durch lange Melismen hervorheben. Das Stück beginnt vorimitierend mit langsamer Bewegung, und die Stimmen werden mit weitem Abstand eingesetzt. Die dritte Zeile (M. 18/19) beginnt mit neuer dreizeitigen Rhythmik und mit dem verkürzten Abstand der Stimmeneinsätze. In der der Melodievorlage (*Halleluja*) vorangestellten letzten Zeile setzen die drei Stimmen gleichzeitig ein und schaffen hier mit langen Melismen kontrapunktisch einen dichtesten Abschnitt.

Der Alt beginnt mit dem Text *Christ ist erstanden*, indem er den Tenor-Cantus firmus der ersten Verszeile vorimitiert. Der Bass, der den Canus firmus in der Unterquinte vorimitiert, setzt am Ende der ersten Verszeile des Alts, wo die zweite Hälfte der Ligatur ist, ein, damit das Wort *Christ* deutlicher gehört wird. Hier (M. 3/4) ist

⁶⁷ Zur *clausula peregrina* und ihren Bedeutungsfeldern siehe Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 233-268, hier S. 261.

innerhalb der ersten Verszeile die richtige Stelle, wo der Bass mit der Finalis (g) einsetzt. Auch der Diskant setzt wie der Bass in der zweiten Hälfte der Ligatur ein, jedoch diesmal in der Oberquart. Ab Mensur 7 führt Lechner schließlich den Cantus firmus im Tenor durch. Im Gegensatz zu der ersten Zeile imitieren in der zweiten Zeile (ab M. 8/9 im B) die freien Stimmen nur den Zeilenkopf (nur zwei sowie vier Tonfolge) des Tenor-Cantus firmus vor. Es folgt eine Zeilenwiederholung (ab M. 12/13 im B), in der der erste Ton (d'', M. 15) der zweiten Melodiezeile rhythmisch gedehnt wird. Hier kontrapunktiert der Alt frei, während die Außenstimmen eng an den Cantus firmus gebunden sind. Im Vergleich zu dem ersten Vortrag der Zeile werden im Wiederholungsteil die freien Stimmen melodisch und rhythmisch stark variiert. In der dritten Zeile wird die Reihenfolge des Stimmeneinsatzes der ersten Zeile eingehalten. Die beiden Oberstimmen imitieren nur die erste Hälfte des Tenor-Cantus firmus vor und verzieren danach die Wörter *alle* und *froh* mit Melismen, während der Bass quasi kanonisch die ganze Melodiezeile vorimitiert.

Die zweite und die vierte Melodiezeile sind wie in der Melodie-Vorlage gleich, während die beiden Texte unterschiedlich sind; es gibt nur eine Abweichung (M. 29/30) von der Melodie-Vorlage: Die vierte Zeile endet bei Lechner auf der Obersekunde a' (M. 30 u. 39 im T). Diese melismatisch zur Obersekunde aufbiegende Ultima findet sich in früheren Bearbeitungen, auch bei Johann Walter und Lasso. Die vierte Verszeile (M. 23/24- 40/41) ist im Vergleich zu der zweiten durch die zweimalige Wiederholung des Tenor-Cantus firmus etwa auf das Doppelte erweitert. In der vierten Zeile imitieren die beiden Außenstimmen die ganze Melodiezeile in der Oktavlage (ab M. 24 im B; ab M. 25/26 im S) vor, während der Alt nur die Hälfte des Cantus firmus in der Oberquint nachahmt und das Wort *Trost* (M.26/27) mit derselben Melismen wie *alle* (M.15/16) verzieren. Dieser Vorgang, dass der Alt den Tenor-Cantus firmus in der Oberquinte vorimitiert und die Außenstimmen in der Oktavlage (quasi kanonisch) vorimitieren, bleibt noch bei der ersten Wiederholung, in der die Melodievorlage in der Oberquart transponiert wird. Die erste Wiederholung beginnt in der Reihenfolge mit den Stimmen: Bass (ab M. 27/28); Alt (ab M. 29/30); Diskant (ab M. 29/30); Tenor (ab M. 31). Die zweite Wiederholung (ab M. 32/33 im A) wird in der Originallage zurückgekehrt. Auffallend ist hier nicht nur der symbolische dreimalige Vortrag der Melodiezeile, der sich auf das Wort *Christ* bezieht, sondern auch die Darstellung des Wortes *Trost* durch verschiedene Ausdrucksmittel: die Überschreitung der unteren Grenze des Ambitus (M. 31 im A), die melismatische Erweiterung (M. 34-36 im A) und die Verlagerung in die

Oberstimme mit weitschweifenden Melismen (M. 38-40). Dabei sind zwei mi-Kadenzen (M. 28: a-mi; M. 40: d-mi) durch das Wort *Trost* (= *Christ*) motiviert. Im Bass (M. 27-31) „zeigt sich im Chroma der stark madrigalistische Einfluss, der bei vertikaler Betrachtung noch deutlicher in Erscheinung tritt (Querstände, dauernder Wechsel von Dur und Moll).“⁶⁸ Die letzte Zeile *Halleluja* weicht von der Melodie-Vorlage stark ab. In allen Stimmen ist das *Halleluja* frei gestaltet. Hier setzt Lechner die drei Stimmen gleichzeitig ein. Obwohl Mensur 42/43 eine clausula cantizans (im A) bzw. tenorizans (im T) zeigt, wird der Schluss durch die Unterbrechung der Bassklausel verschoben. Es folgt noch ein Supplementum, das aus dem sprunghaften dreitonigen Kopf mit Melismen besteht. Der Text *Halleluja* wird im Diskant dreimal, im Alt und Bass je zweimal wiederholt, während der Tenor nur einmal den kurzen Text hat. Das Stück schließt wie gewöhnlich mit dem Plagalschluss.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Seit der Erscheinung der ersten mehrstimmigen Fassungen im 15. Jahrhundert⁶⁹ wurde das älteste deutsche Kirchenlied *Christ ist erstanden* sehr zahlreichen mehrstimmigen Bearbeitungen unterworfen.⁷⁰ Johann Walter allein hat fünf Bearbeitungen mit dieser „Standard-Melodie“⁷¹ *Christ ist erstanden* geschrieben. Lechners Lehrer Lasso vertonte auch eine Bearbeitung mit der Melodie,⁷² die etwa fünf Jahre später (1583) veröffentlicht wurde. Von den fünf Vertonungen⁷³ Walters wird der nur einmal in der letzten Ausgabe des Gesangbüchleins 1551 vorkommende vierstimmige Satz⁷⁴ (aufgrund der gleichen Stimmenbesetzung wie bei Lechner) zum Vergleich hier ausgewählt.

Ohne Frage haben die drei Komponisten schon ihre Textvorlage verschiedenen Quellen entnommen. Während Walter die alte Formel „*Kyrioleis*“ setzte, hielt sich Lechner an

⁶⁸ Hans Teuscher, ebenda, S. 60.

⁶⁹ Vgl. Hansjakob Becker, *Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder*, München 2001, S. 29.

⁷⁰ Hans Teuscher legte seiner Studie „*Christ ist erstanden*“ (Kassel 1930) mehr als 45 mehrstimmige Sätze zugrunde.

⁷¹ Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 170.

⁷² Zur Ausgabe in: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Bd. 20, neu hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1971, S. 19. Auch die um eine kleine Terz tiefer transponierte Ausgabe in: *Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, hrsg. von Richard Götz, Bärenreiter-Ausgabe 680, Kassel 1969, S. 99-100.

⁷³ Hierzu vgl. Johann Walter, *Sämtliche Werke*, Bd. 1 und Bd. 3.

⁷⁴ Die Bearbeitung hat die (nur ganz wenig geänderten) umgestellten Stimmen des im Gesangbüchlein 1544 Nr. 27 *ad aequales* stehenden Satzes. Zur Ausgabe, in: Johann Walter, *Sämtliche Werke*, Bd. I, Nr. XXVII.

die „Alleluja“-Variante des Straßburger Gesangbuch (1545) und Lasso an das liturgische „Kyrie eleison“ des Klugschen Gesangbuchs (1535)⁷⁵. Für die Melodievorlage entscheidet Walther die „Grundform“⁷⁶, die zu Anfang der dritten Verszeile den Sekundschrift (f-g) aufweist:



Während Walter diese Grundform der untransponierten Melodie ohne Ausnahme in allen seinen fünf Vertonungen verwendet, transponieren Lechner und Lasso die dorische Weise um eine Quart hoch (mit Finalis g und vorgezeichnetem b-molle). Die beiden Melodievorlagen zeigen einen charakteristischen Quartschritt zu Anfang der dritten Melodiezeile:



Die vierte Melodiezeile zeigt von den frühen Vertonungen an drei Abweichungen, die auf der Finalis, auf der Unter- oder Obersekunde enden. Hier stimmen jedoch die drei Komponisten mit der Zeile als Abweichung von der Melodievorlage überein: alle drei Komponisten schließen ihre vierte Zeile auf der Obersekunde. Dieser Obersekundschluss zeigt sich besonders in den Bearbeitungen der Komponisten aus Nürnberg wie Lechner, Haßler und Zeuner.⁷⁷

Den Unterschied bei den Komponisten macht die Lage des Cantus firmus im Satz. Walter stellt die Melodievorlage⁷⁸ im Diskant⁷⁹ ohne Pause und ohne Wiederholung der Zeilen dar, das ergibt etwa die gleiche Länge der Zeilen in der Komposition. Dagegen gliedern Lechner und Lasso ihre Melodiezeile durch die Pause und wiederholen vor allem die vierte Zeile (*Christ soll unser Trost sein*) hervorhebend in der Oberquart (Lechner, ab M. 31 im T) bzw. in der Oberquinte (Lasso, ab M. 16/17 im B). Auffällig

⁷⁵ Siehe Johann Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Hildesheim 1963, Bd. 5, Nr. 8584, sowie *Das deutsche Kirchenlied, Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, a. a. O., S. 7, C11B.

⁷⁶ Hans Teuscher, a. a. O., S. 5.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 96.

⁷⁸ In der Bearbeitung mit derselben Melodie (Gesangbüchlein 1544, Nr. 27 *ad aequales*) steht der Cantus firmus im Tenor.

⁷⁹ Von den insgesamt 80 Liedbearbeitungen der letzten Auflage (1551) Walters zählen 15 Vertonungen zu den Diskant-Cantus-firmus-Sätze. Hierzu vgl. Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 192 ff.

ist bei Lasso die tiefe Lage des Cantus firmus.⁸⁰ Lasso führte den Cantus firmus im Bass in Analogie zu seinen wenigen späten Motetten.⁸¹ Das ist aber nicht verwunderlich, da der Bass in dieser Zeit als Träger des Cantus firmus eine bedeutende Betonung erhielt.⁸² In dieser Hinsicht hat auch bei Lechner der Bass die ähnliche Bedeutung wie der Cantus firmus bei Lasso, obwohl bei Lechner der Tenor Träger der Melodievorlage ist, weil der Bass durch quasi kanonische Vorimitation stark betont wird.⁸³ Lassos Komposition unterscheidet sich erheblich von den beiden Bearbeitungen Lechners und Walters nicht nur durch die tiefe Lagerung der Melodievorlage, sondern auch durch die gehäuften Zeilenwiederholungen der freien Stimmen auf engem Raum. Imitation ist in den drei Kompositionen bemerkenswert. In Walters Satz beteiligt sich nur eine Stimme an der Imitation (z. B. Zeile 2 u. 4), oder die nicht Cantus firmus gebundenen freien Stimmen sind meist frei von imitatorischen Anlehnungen an die Chormelodie (z. B. Zeile 1 u. 3), oder die Stimmen imitierten nicht die Melodievorlage, sondern ihre eigene Tonfolge (z. B. im ersten *Hallelujaruf*). Walters andere polyphone Bearbeitung mit derselben Melodie (Walter-GA, Bd. I, Nr. 55), eine sechsstimmige Vertonung mit Cantus firmus-Kanon in Breven zwischen Tenor und Alt in der Oberquinte, zeigt zwar zu Beginn eine Vorimitation, in der die erste ganze Zeilenweise in den vier übrigen Stimmen nachgeahmt wird, im weiteren Verlauf aber ergeben sich nur andeutungsweise Imitationen.

Lassos Bearbeitung mit dem Cantus firmus im Bass zeigt eine stärkere Imitation als die Vertonung Walters. Aber nicht alle freien Oberstimmen beteiligen an der Melodievorlage, z. B. imitieren zu Anfang des Stückes die beiden Binnenstimmen nicht das Melodiematerial des Basses vor, sondern eine neue Tonfolge:

Lasso: M. 1-6

⁸⁰ Von den 13 Cantus firmus – Liedern Lassos sind allein 10 traditionelle Kernweisensätze, die abgesehen von „Christ ist erstanden“ nur die Melodie im Tenor durchführen. Vgl. Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1640)*, Berlin 1938 (= Neue dt. Forschungen 197), S. 147 ff.

⁸¹ Vgl. Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bd. I, Wilhelmshaven 1999, S. 515.

⁸² Vgl. Teuscher, a. a. O., S. 10.

⁸³ Vgl. ebenda, S. 96.

Bemerkenswert ist hier der Tenor. Er nimmt nicht an der Imitation der Melodiezeile teil, sondern er führt zunächst eine den I. Modus kennzeichnende Initialmelodik ein: Der Quintsprung g- d´ zu Beginn und dann der weitere Aufstieg bis zur Oktave über der Finalis g´ bezeichnen eine Initialwendung des auf g transponierten I. Modus. Danach imitiert der Tenor den Melodiekopf (g´- f´- g´, M. 4/5). Im Gegensatz zu dem weiten Stimmeneinsatz sowie dem Satzbeginn mit tiefer Stimmenlage Lechners setzten die Stimmen bei Lasso in dichten Abstand in der Reihenfolge von hohen Oberstimmen (S A T B) ein. Die vierte Zeile (ab M. 16), welche wie bei Lechner transponiert und wiederholt wird, zeigt imitatorische Dichte und Steigerung, vor allem ab M. 21 liegen in allen vier Stimmen Imitationen übereinander.

Die stärkste imitatorische Bearbeitung zeigt sich in der Vertonung Lechners. Eine ganze Melodiezeile oder ein Melodiekopf wird in allen Stimmen mit Ausnahme des Abschnitts *Halleluja* vorimitiert, wobei die Imitationstonfolgen in weit stärkerem Maße als bei Walter und Lasso auf dem Cantus firmus beruhen. Der Stimmeneinsatz am Satzanfang zeigt auch den weitesten Abstand. Dies ist ein Initialcharakter der frühesten Liedmotetten Lechners⁸⁴. Die Besonderheit in Lechners Satz sind madrigaleske Züge, die bei Walter und Lasso fehlen: die über drei Takte sich windenden bildhaften Melismen auf dem Wort *Marter*, die einen freudigen Affekt betonenden aufsteigenden melodischen Figuren der beiden Oberstimmen auf dem Wort *froh* (ab M. 21), die klanglich wirksame chromatische Abweichung in der vierten Melodiezeile⁸⁵, charakteristische Darstellungen des Wortes *Trost* durch verschiedene Ausdrucksmittel und die wortausdeutende Verwendung der clausula peregrina in mi (M. 28 u. 40).

⁸⁴ Vgl. Lechner-GA 3, Nr. III und V.

⁸⁵ Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 176.

1. 2 *Christ, der du bist der helle Tag* (GA 3, Nr. IV)

Der vierstimmige (S A T B) Strophenzyklus *Christ, der du bist der helle Tag* steht im auf g transponierten II. Modus (plagales Dorisch) und mit vorgezeichnetem b-molle. Er wurde in der Gesamtausgabe um eine große Sekunde aufwärts versetzt; die Notenwerte des Stückes wurden um die Hälfte verkürzt.

Der Cantus firmus und Aufbau der Zeilen

Lechner ist wohl der erste, der das Kirchenlied *Christ der du bist der helle Tag* aus dem Liederdruck von 1577 mehrstimmig vertont hat.⁸⁶ Er übernahm für seine Vertonung den von Erasmus Alber um 1555 gedichteten Strophenzyklus, der zuerst im Hamburger Gesangbuch von 1565 belegt ist⁸⁷ und verwendete die Hymnenmelodie *Christe qui lux es et dies* als Melodie-Vorlage. Diese Hymnenmelodie erscheint im evangelischen Kirchengesang zuerst im Klugschen Gesangbuch (1535). Der Hymnus gehört zu denjenigen Hymnen, die den Ambrosianischen nachgebildet wurden. Eine Reihe deutscher Übertragungen war schon vor der Reformation vorhanden, und im evangelischen Kirchengesang ist er in zwei Bearbeitungen gebräuchlich:⁸⁸

- a. *Christe, der du bist Tag und Licht*,⁸⁹ von Wolfgang Meuslin;
- b. *Christ, der du bist der helle Tag*,⁹⁰ von Erasmus Alber.⁹¹

Der Text von Erasmus Alber besteht aus den vierzeiligen sieben Strophen. Jeder Strophe liegt das jambische Metrum und die acht Silbenzahl (8.8. 8.8.) zugrunde, sowie folgendes Reimschema zu Grunde: Paar-Reim (Schema: aa bb).

Christ, der du bist der helle tag,
vor dir die nacht nicht bleiben mag,
Du leüchtest uns vom Vater her
vnd bist des Lichts ein prediger.

Aus den sieben Strophen hat Lechner die sieben durchkomponierten Teile geschaffen, wobei er die Hymnenmelodie (s. Beispiel 1) in einzelnen Teilen frei verwendet. In der Prima und Quarta pars ist die Melodievorlage im Tenor und im Diskant erkennbar (s.

⁸⁶ Vgl. Uwe Martin, *Kritischer Bericht zu Lechner-GA 3*, Kassel 1954.

⁸⁷ Vgl. Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1600)*, Berlin 1938 (= Neue deutsche Forschungen 197), S. 314 f.

⁸⁸ Vgl. Salomon Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Bd. I, Gütersloh 1888, S. 268 f.

⁸⁹ Zum Text vgl. Philipp Wackernagel, a. a. O., Bd. III, Nr. 161.

⁹⁰ Zum Text vgl. *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*. Nach den Quellen hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas unter Mitarbeit von Carl Gerhardt. Göttingen 1935 ff., III¹ 112, sowie Philipp Wackernagel, a. a. O., Bd. III, Nr. 1037.

⁹¹ Zum Erasmus Alber siehe Wolfgang Herbst, *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*, Göttingen 1999, S. 19 f.

Beispiel 2 u. 3), sie ist jedoch in der Tertia und Quinta pars aufgegeben. In andern Teilen finden sich nur die Anklänge an die Weise, zum Beispiel:

Secunda pars: Anklang an die erste Melodiezeile im Tenor (M. 1-5);

Septima pars: Anklang an die vierte Melodiezeile? im Diskant (M. 34/35-38).

Beispiel 1: *Christe qui lux et dies* (Vereinfachte Form);⁹² Text: Wolfgang Meuslin



Chri - ste, der du bist Tag und Licht, vor dir ist, Herr, ver - bor - gen nichts;
du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz, lehr uns den Weg der Wahr - heit ganz.

Beispiel 2: Lechners Cantus firmus des ersten Teils im Tenor



Christ, der du bist der - - hel - - le Tag,
vor dir die Nacht nicht blei - - ben mag,
du leuch - test uns - - - - - vom Va - - ter her

Beispiel 3: Lechners Cantus firmus der *Quarta pars* im Diskant



Wir bit - ten dich, Herr - Je - su Christ,
be - hüt uns vor des Teu - fels List
der stets nach un - ser See - len tracht',
daß er an uns hab - - kei - ne Macht.

Um mit den vierzeiligen kurzen Strophen einen angemessenen Umfang der Liedteile zu gewinnen, wiederholt Lechner mehr oder weniger die Verszeilen. Auffallend sind die vierten und die dritten Verszeilen. Während sich in den vierten Verszeilen ständig durch Textwiederholung lange Abschnitte zeigen, werden die dritten Verszeilen ohne Wiederholung gesungen, und bilden einen kurzen Abschnitt. Die einzige Ausnahme

⁹² Vgl. Johannes Zahn, a. a. O., Bd. I, Nr. 343.

befindet sich in der Septima pars, wo nur Alt und Tenor die dritte Verszeile wiederholen.

Das siebenteilige Lied kann hinsichtlich des blocksatzartigen oder imitatorischen Satzanfangs in zwei Gruppen geteilt werden. Von sieben Teilen beginnen vier (Prima und Secunda pars, Quinta und Sexta pars) mit imitierenden Stimmeinsätzen, während die Anfänge der drei Teile (Tertia, Quarta und Septima pars) im Blocksatz gesetzt sind. In den drei Liedteilen mit dem Anfang des Blocksatzes wird die erste Verszeile ohne Textwiederholung gesungen, das ergibt kurze Zeilenabschnitte, während die zweiten und vierten Zeilen dabei durch Textwiederholung erweitert werden. In den Liedteilen mit dem Anfang der Imitation werden dagegen die ersten Verszeilenabschnitte erweitert und die zweiten und dritten Zeilenabschnitte verkürzt (vgl. Beispiel 4 u. 5).

Beispiel 4: Anfang mit der Imitation (z. B.: Secunda pars)

<u>Textwiederholung</u>		<u>Mensurzahl</u>
2 x	Ach lieber Herr, behüt vns heint	ca. 12
0	in dieser nacht vom bösen feind,	ca. 4
0	vnd laß vns in dir ruhen fein,	ca. 3
3 x	das wir vorm Satan sicher sein.	ca. 12

Beispiel 5: Anfang mit dem Blocksatz (z. B.: Tertia pars)

<u>Textwiederholung</u>		<u>Mensurzahl</u>
0	Ob schon die Augen schlafen ein,	3
1 x	so laß das Hertz doch wachend sein,	ca.10
0	halt vber vns dein rechte haud,	ca. 3
3 x	das wir nicht falln in sünd noch schand.	ca.16

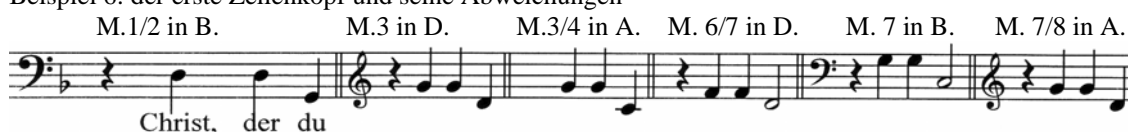
Imitation und musikalischer Kontrast

Die sieben Teile des Liedes beherrscht die freie Imitation, in der vom Zeilenkopf melodisch und rhythmisch abgewichen wird. Auffallend sind die erste und zweite Zeile der Prima pars. Obwohl der Cantus firmus bis zu der zweiten Zeile im Tenor liegt (vgl. die folgende Übersicht), haben die beiden Verszeilen je einen eigenen Imitationszeilenkopf, der keinen Bezug auf Cantus firmus nimmt (in der Übersicht bedeuteten die Buchstaben A u. B Imitationszeilenkopf; Cf ist Cantus firmus):

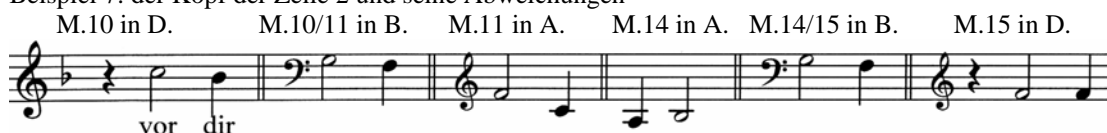
<u>Zeile 1</u>	<u>Wiederholung</u>	<u>Zeile 2</u>	<u>Stimme</u>
A Christ, der du.....	christ, der du	B vor dir	Diskant
Cf Christ, der du.....	A Christ der du.....	Christ, der du ...	Alt
Cf Christ, der	du bist der helle	Tag, Cf vor dir	Tenor
A Christ, der du.....	Christ, der du	B vor dir	Bass

In der ersten Zeile der Prima pars wird der mit dem Bass beginnende Zeilenkopf (A) mit dem Text *Christ, der du* in den anderen Stimmen rhythmisch und melodisch variiert (vgl. Beispiel 6). Obwohl am Anfang der Alt den Kopf des Cantus firmus (Cf) in der Oberquinte vorimitiert, übernimmt er danach den Zeilenkopf (A) über dem Text *Christ, der du* (M. 3/4). In der zweiten Zeile beginnt der Diskant mit einem neuen Zeilenkopf (B) auf dem Text *vor dir*. Dieser Zeilenkopf wird im Alt und Bass frei imitiert (vgl. Beispiel 7).

Beispiel 6: der erste Zeilenkopf und seine Abweichungen



Beispiel 7: der Kopf der Zeile 2 und seine Abweichungen



Im Gegensatz zur Prima pars bezieht sich der erste Zeilenkopf in der Secunda pars auf den Cantus firmus im Tenor. Hier beteiligen sich alle Stimmen an der Imitation, wobei der Zeilenkopf melodisch oder rhythmisch in den Stimmen variiert wird. Dieser Typ mit einem Imitationszeilenkopf befindet sich noch in den Teilen:

- Tertia pars: Zeile 2 und 4 (M. 3/4-13; 15/16-31);
- Quarta pars: Zeile 2 (M. 6/7-18);
- Quinta pars: Zeile 4 (M. 25/26-35);
- Sexta pars: Zeile 3 (M. 21/22-25);
- Septima pars: Zeile 4 (M. 22/23-41).

Außerdem zeigt sich die paarige Imitation, in der die zwei Stimmen gekoppelt werden und die Stimmenpaare dabei in Umkehrung einander imitieren:

- Quinta pars: die ersten Zeile (M. 1-17);
- Sexta pars: die ersten Zeile (M. 1-18).

Verhältnis zum Text

Das Werk steht im II. Modus; am Ende der Tertia und Sexta pars steht aber jeweils ein Halbschluss, außerhalb der Finalis. Eines der stärksten Ausdrucksmittel Lechners ist das Einfügen des Blocksatzes in eine polyphone Umgebung. Diese Kontrastwirkung durch den Blocksatz verwendet er im wortausdeutenden Sinne. Für Lechner ist der Blocksatz

im Gegensatz zu der polyphonen Unruhe häufig ein Bild der Ruhe und des Friedens.⁹³ Wenn dabei die Stimmen in die tiefe Lage absinken, bedeutet der Blocksatz für Lechner „eine feststehende Ausdrucksformel für die Darstellung des Schlafes“. ⁹⁴ Diese Darstellungen befinden sich jeweils am Anfang in der Tertia und in der Septima pars zum Text:

*Obschon die Augen schlafen ein
So schlafen wir im Namen dein.*

In der Tertia pars notiert Lechner die Phrase sogar in schwarzen Noten⁹⁵, und danach setzt er den Gegensatz mit Zweiermetrum ein, in dem die Stimmen terrassenförmig einsetzen, um die gegensätzliche Wirkung zu verstärken. Der terrassenförmige Stimmeneinsatz nach dem Blocksatz befindet sich noch in der Quarta pars (M. 6), hier wird auch der Gebetstext *Wir bitten dich* durch einen Blocksatz hervorgehoben.

Die Stimmenspaltung als Gegensatz der Klanglage ist für Lechner ein wichtiges textbezogenes Ausdrucksmittel.⁹⁶ Lechner gruppiert die Stimmen und stellt die Unter- und Oberstimmen nach dem Text gegenüber. In der Prima pars werden die dritte und die vierte Zeile nach den Wörter bildhaft (*uns* = Tiefe; *Licht* = Hohe) dargestellt:

*du leuchtest **uns** vom Vater her* (M. 19/20-23): Unterchor aus T u. B.
*und bist des **Lichtes** Prediger* (M. 22/23-27): Oberchor aus D u. A.

In der Tertia pars wird die zweite Zeile (M. 3/4-13) nach den Wörter (...*Herz ... wachend*) bildlich dargestellt, indem die drei Oberstimmen mit der Textwiederholung (M. 8/9-13) gegenüberstellen und aufwärts steigern.

Lechner betont einen Gegensatz oder Widerspruch in den Textworten stets durch einen Gegensatz in der Melodierichtung.⁹⁷ In der vierten Zeile (M. 15/16-31) der Tertia pars setzt Lechner die Zeilenköpfe als einen Widerspruch nach dem Wortsinn imitatorisch in den Stimmen. Der Zeilenkopf des Alts (M. 15/16) *daß wir nicht* wird der Reihenfolge nach im Diskant, Tenor und Bass in Umkehrung imitiert, wobei sich die Zeilenköpfe die Gegenrichtung in den Stimmen bilden (vgl. Beispiel 8). Die Zeile 4 wird durch die dreimalige Textwiederholung bis zu der Hälfte des Teils erweitert, dabei erscheint die Gegenrichtung des Zeilenkopfs auch in der selben Stimme⁹⁸ (vgl. Beispiel 9). In dieser

⁹³ Vgl. Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Phil. Hamburg 1961, S. 73 f.

⁹⁴ Heinrich Weber, a. a. O., S. 76.

⁹⁵ S. dazu die Abbildung der Alt (Nr. IV, Tertia pars) vor dem Begleitwort, in: Lechner-GA 3.

⁹⁶ Vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 81.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 12 f.

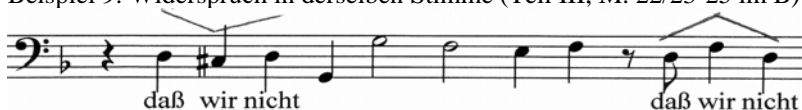
⁹⁸ Vgl. dazu noch: Tertia pars, im Bass (M. 21/22; 25).

Zeile stellt er noch das Wort *fallen* mit Abstieg bildhaft dar. Besonders im Alt zeigen sich Quintfälle (M. 16; 18; 21; 24/25), die die Grenze des unteren Ambitus überschreiten.

Beispiel 8: Widerspruch im Stimmeinsatz (Teil III, M. 15/16-20)



Beispiel 9: Widerspruch in derselben Stimme (Teil III, M. 22/23-25 im B)



Der vierte Zeilenkopf der Septima pars ist ähnlich wie der vierte der Tertia pars (vgl. Beispiel 8 u.10): Der Zeilenkopf (*wir loben*) der Septima pars zeigt nur eine rhythmische und melodische Abweichung, hier setzt Lechner den Zeilenkopf *wir loben* ohne Umkehrung (dem Zeilenkopf *daß wir nicht* gegenüber). Auch im weiteren Verlauf findet sich der Zeilenkopf ohne Umkehrung (ab M. 32/33 u. in M. 38/39).

Beispiel 10: Der vierte Zeilenkopf in Septima pars (M. 22/23 im D)



Die letzte Zeile zeigt den längsten Abschnitt innerhalb des Stückes, so dient diese durch mehrfache Wiederholungen erweiterte Zeile selbst als eine Darstellung des Wortes *Ewigkeit*. Lechner verwendet die Stimmengruppen zur Wortausdeutung. Das trifft umso mehr für die Darstellung der Zahl zu, die durch die entsprechende Stimmzahl erfolgt: *heilige Dreifaltigkeit* = 3 stimmig (M. 13-21 in Septima pars).

Bei Lechner stehen die Parallelfortschreitungen unvollkommener Konsonanzen wie die Terzen-, Sexten- und Dezimenparallelen im Dienste des Textausdrucks. So finden sich in der Sexta pars Terzenparallelfortschreitungen bei dem Text *daß wir vorm Satan haben Ruh* (M. 25/26-28 in A u. T; M. 29-32 in T u. B); In der Secunda pars finden sich

Sextakkordparallelen als Parallelführung dreier Stimmen, die man als Fauxbourdon bezeichnet:

M. 20/21-22 im A., T. u. B.

daß wir vorm Sa - tan si - cher sein,

M. 22/23-25 im D., A. u. T.

daß wir vorm Sa - tan si - cher sein,

Die erste Stimmengruppe (A, T u. B) zeigt einen Terzparallelschritt, dieses wiederholt (M. 22/23-25) sich in der Oberquinte (in D, A u. T), danach in der Originallage (M. 25/26) in Diskant, Alt und Bass.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Die Hymnenmelodie *Christe qui lux es et dies* ist im evangelischen Kirchengesang in zwei Textfassungen von Wolfgang Meuslin und Erasmus Alber gebräuchlich. Matthäus Le Maistre, der niederländische Nachfolger Walters im sächsischen Hofkapellmeisteramt, verwendete Wolfgang Meuslins Text sowie die ursprüngliche Melodieform (s. Beispiel 11) für seine siebenstimmige Choralmotette *Christe, der du bist Tag und Licht* ⁹⁹ aus der Sammlung 1566. ¹⁰⁰ Auch Michael Prätorius hat dieselbe Textfassung und Melodie zum dreistimmigen Satz ¹⁰¹ bearbeitet, seine Komposition erschien in der Sammlung *Musae Sioniae* IX (1610) im Druck. Die beiden Bearbeitungen werden hier mit Lechners Satz von 1577 verglichen, obwohl Lechner Erasmus Albers Text sowie eine vereinfachte Melodieform (s. Beispiel 1) verwendete.

Beispiel 11: *Christe qui lux es et dies* (ursprüngliche Melodieform) ¹⁰²

Chri-ste, der du bist Tag und Licht, vor dir ist, Herr, ver-bor - gen nichts;
du vä-ter - li - - ches Lich tes Glanz, lehr uns den - Weg der Wahr-heit ganz.

Le Maistres Choralmotette gehört zu den Ausläufern der Cantus firmus Epoche, dennoch zieht Le Maistre den alten deutschen Liedsatztypus mit Kontrast zwischen

⁹⁹ Hierzu siehe die Ausgabe in: *J. Desprez u. a., Acht Lied- und Choralmotetten ...*, hrsg. von Helmuth Osthoff, Wolfenbüttel 1934 (= Chorwerk 30), S. 10 ff.

¹⁰⁰ Mattheus Le Maistre, *Geistliche und Weltliche Teutsche Geseng*. Wittenberg 1566, Nr. 18. Staatsbibl. München.

¹⁰¹ Hierzu siehe die Ausgabe in: *Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, hrsg. von Richard Gözl Kassel 1935, S. 158 f.

¹⁰² Vgl. Johannes Zahn, a. a. O., Bd. I, Nr. 343.

Cantus firmus und frei bewegten Gegenstimmen vor, wie der Satz deutlich die Differenzierung von Vokal- und Instrumentalstimmen erkennen lässt. Nicht selten benutzt er noch die alte Technik, den Cantus firmus kanonisch zu verdoppeln. Sogar verbindet er in diesem Stück Diskant I, Alt und Tenor mit dreifachem Kanon der Unterquarte und Oktav (vgl. folgende Übersicht). Die freien Stimmen sind teils an die Chormelodie angelehnt (Z. 1), teils aber auch selbständig behandelt in den Zeilen 2, 3 und 4 (Die selbständige Tonfolge wird in der Übersicht durch das Zeichen kennzeichnet).

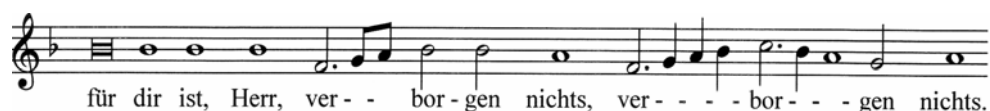
Übersicht: Le Maistres *Christe, der du bist Tag und Licht*

(Melodiezeile: =====; Imitation der Melodie: —; Kontrapunkt:; selbständige Imitation:;
Zeilenkopf: -)

	Zeile 1	Zeile 2 (ab M.15/16)	Zeile 3 (ab M. 24)	Zeile 4 (ab M. 37/38)
D. I	=====	=====	== == ==	===== == ==
D. II	—.....	—.....	—.....
A.. I	=====	=====	== == ==	===== ==
A. II	—.....	<u>....</u>	—.....
T.	=====	=====	== == ==	===== == ==
B. I	—.....	—..... <u>....</u>
B. II	—.....	<u>....</u>	<u>....</u>

Auch in Prätorius Bearbeitung erscheint die Struktur des dreifachen Kanons (in Unterquart und Oktav im Alt u. Tenor) ähnlich. Zwar imitiert der Alt in der Zeile 3 den Cantus firmus zweimal rhythmisch frei (M. 6/7-8; 8/9) und danach kontrapunktiert (M. 9/10-11), aber die quasi Kanonstruktur bleibt bis in Zeile 4. Das Kanongerüst wird ab Mensur 14 aufgelöst, ab hier beginnt der Satz die beiden letzten Zeilen zu wiederholen. Im Gegensatz zu beiden Komponisten verwendet Lechner fast in allen sieben Teilen die freie Imitation, in der vom Zeilenkopf melodisch und rhythmisch abgewichen wird. Es gibt sogar eigenen Imitationszeilenkopf, der keinen Bezug auf den Cantus firmus nimmt (Prima pars). Satztechnisch gesehen ist Lechners Bearbeitung noch durch paarige Imitation (Quinta u. Sexta pars) und verschiedenartige Textwiederholung, abwechselnde Teilanfänge mit Blocksatz (Tertia, Quarta u. Septima pars) oder Imitation (Prima, Secunda u. Quinta pars) und Stimmspaltung (Prima u. Tertia pars) aufgebaut.

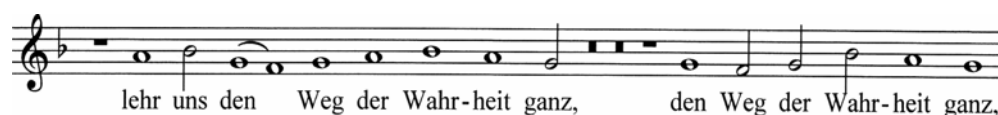
Auffallend ist die Behandlung des Cantus firmus bei Le Maistre und Prätorius. Le Maistre wiederholt die zweite Hälfte der zweiten Melodiezeile auf die Worte *verborgen nichts*, dabei wird sie melodisch und rhythmisch variiert (ab M. 16/17 im T):



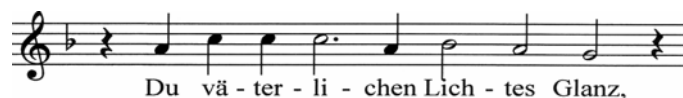
Er führt in der Zeile 3 (ab M. 24) den Cantus firmus bruchstückweise durch, löst dabei die Melodie der zweiten Hälfte der Melodiezeile auf die Worte *Lichtes Glanz* auf und lässt sie in der vollständigen Zeilenwiederholung wieder erscheinen:



In der letzten Zeile werden die Worte *den Weg der Wahrheit ganz* bei der Wiederholung in teilweise verkürzten Notenwerten dargestellt:



Auch in Prätorius Bearbeitung zeigen sich Abweichungen vom Cantus firmus, die dritte Zeile (M.7/8-10) tritt in teilweise vergrößerten Notenwerten auf:



Prätorius wiederholt die beiden Melodiezeilen 3 und 4, indem er die dritte Zeile durch Blocksatz betont und die letzte (ab M. 16/17) in vergrößerten Notenwerten darstellt:



Wie die Beispiele zeigen, wiederholt Prätorius die Melodiezeilen nur vollständig, damit sein Satz für verschiedene Strophen verwendet werden kann. Dagegen werden bei Le Maistre einzelne Melodieteile wiederholt und nicht nur rhythmisch sowie melodisch variiert, sondern auch gebrochen und aufgelöst.

Lechner schaltet mit der Melodievorlage in einzelnen Teile sehr frei, z. B. in der Prima pars bringt er sie unvollständig ohne zweite Melodiezeile (vgl. Beispiel 2 mit dem Beispiel 1) und figuriert die letzte Zeile mit Melismen (s. Beispiel 2, d). In der Secunda pars ist die erste Zeile rhythmisch sowie melodisch variiert und bis zu Unkenntlichkeit verändert, so dass nur die Anfangstonfolge (a-c-a) erkennbar ist:



In der Secunda und Septima pars finden sich nur die Anklänge an die Melodie, die Melodievorlage ist sogar in der Tertia und Quinta pars aufgegeben.

Für die Textbetonung spielt die Textwiederholung bei Le Maistre und Prätorius eine große Rolle, wie sich schon bei der Behandlung des Cantus firmus gezeigt hat. Während Le Maistre und Prätorius nur durch die Wiederholung der Melodievorlage die Zeilen sowie die Versteile betonen, stellt Lechner bestimmte Versteile sowie einzelne Wörter durch verschiedene Ausdrucksmittel, die sich bei Le Maistre und Prätorius selten finden, dar: Lechner verwendet den Blocksatz in einer polyphonen Umgebung, um ein Bild wie *Schlafen* darzustellen (in der Tertia und Septima pars), er betont einen Gegensatz oder Widerspruch in den Textworten durch einen Gegensatz in der Melodierichtung (M. 15/16-31 in der Tertia pars), er stellt Worte wie *fallen* (durch Abstieg), *Ewigkeit* (durch lange Notenwert), *helle* (durch Melismen) bildhaft dar und verwendet die Stimmengruppen zur Wortausdeutung (M. 13-21 in der Septima pars: *heilige Dreifaltigkeit* = 3stimmig) und die tiefe Melodielage als Ausdruck des *bösen Feind* (M. 16/17 in Secunda pars). Lechners Vertonung ist die einzige Bearbeitung, die im Bereich der Choralbearbeitung des lutherischen Kirchenliedes mehrteilig durchkomponiert ist.

1. 3 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (GA 11, Nr. III)

Der Cantus firmus und seine Bearbeitung

Der Text *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* aus dem Liederdruck von 1589 ist eine Bearbeitung des 130. Psalms. „Martin Luther hat als erster und wahrscheinlich in diesem Lied zum erstenmal die Möglichkeit wahrgenommen, in Anknüpfung an die vertraute Tradition volkssprachlichen Singens biblische Psalmen in Strophenlieder umzuformen.“¹⁰³ Die ältesten Textzeugnisse für das Lied stammen aus dem Jahr 1524: das Nürnberger *Achtliederbuch*¹⁰⁴ und die beiden Erfurter *Enchiridien*¹⁰⁵. Sie bieten eine vierstrophige Fassung. Im gleichen Jahr finden wir im *Wittenberger Chorgesangbuch* von Johann Walter die fünfstrophige Fassung, die heute in allen evangelischen Gesangbüchern steht. Lechner verwendet von den fünf Strophen des Liedes nur die erste Strophe, die nach dem alten deutschen Muster von Stollenpaar und Abgesang gebaut ist:¹⁰⁶

<u>Zeile</u>		<u>musikalisch</u>	
1	AVß tieffer not schrey ich zu dir/	a	Stollen
2	Herr Gott erhör mein ruffen/	b	
3	Dein gnedig ohr neig her zu mir/	a	
4	vnd meiner bit sie öffnen/	b	
5	dann so du wilt das sehen an/	c	Abgesang
6	was sünd vnd vnrecht ist gethan/	d	
7	wer kann Herr vor dir bleiben.	e	

Für seinen fünfstimmigen Tonsatz (S A T T B) verwendet Lechner die Wittenberger phrygische Melodie des Luther-Liedes als Cantus firmus (s. Beispiel 1), obwohl in Württemberg die Straßburger Melodie (Zahn 4438) gebräuchlich war:¹⁰⁷

Beispiel 1: Psalm 130 im Wittenberger GB von J. Walter (1524)¹⁰⁸

a
 Aus tie-fer Not schrei ich zu dir Herr Gott, er-hör mein Ru-fen
 dein gnä-dig Oh-ren kehr zu mir und mei-ner Bitt sie öf-fen;
 c
 denn so du wilt das se-hen an, Was Sünd und Un-recht ist ge-than,
 e
 wer kann, Herr, für dir blei-ben?

¹⁰³ Hansjakob Beck, *Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder*, München 2001, S. 127.

¹⁰⁴ *Etlich cristlich Lider Lobgesang vn[d] Psalm*, Wittenberg 1524 (Reprint Kassel u. a. 1957, hrsg. von Konrad Ameln).

¹⁰⁵ *Eyn Enchiridion oder Handbüchlein*, Erfurt 1524 (Reprint Kassel 1983, mit einem Geleitwort von Konrad Ameln).

¹⁰⁶ Text in der Schreibweise des Originals.

¹⁰⁷ Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 108.

¹⁰⁸ Vgl. die Melodie bei Zahn, a. a. O., Bd. 3, Nr. 4437. Zur Geschichte und Deutung des Liedes siehe bei Otto Schlißke, *Handbuch der Lutherlieder*, Göttingen 1948, S. 23 ff., sowie Hansjakob Beck, *Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder*, München 2001, S. 124-134.

Im Stollenteil (M. 1-24) bringt der Diskant die erste Melodiezeile (a) fast unverändert; in Mensur 3 ist nur g' zu gis' erhöht. Die zweite Melodiezeile (b) wird ab Mensur 6/7 durchgeführt, aber hier (M. 9) fehlt die Penultima (vgl. Beispiel 1 und 2). Diese Penultima f' verwendet Lechner aus folgendem Grund nicht: Lechner will den Bass kanonisch wie erste Zeile fortführen, so setzt er den Bass mit E (M. 9) ein, indem er die Tenorklauselbildung ($f' - e'$) des Diskants vermeidet. Ab Mensur 10 führt der Diskant noch eine melodisch freie Wiederholung mit dem Text *Herr Gott, erhöhr mein Rufen* (s. auch Beispiel 2, K) durch, während der Bass die zweite Melodiezeile in der Duodezime imitiert. Die erste Stollenhälfte bildet ihren Schluss mit einer Kadenz auf a (M.12).

Beispiel 2: Lechners Cantus firmus im ersten u. zweiten Stollen

Aus tie-fer Not schrei ich zu dir,
Dein gnä-dig Ohr neig her zu mir

Herr Gott, er-hör mein Ru-fen,
und mei-ner Bitt sie öf-fen,

Herr Gott, er-hör mein Ru-fen.
und mei-ner Bitt sie öf-fen;

Im Abgesang (M. 25-51) führt der Diskant zunächst Zeilenköpfe ein, bevor er Melodiezeilen vollständig durchführen (s. Beispiel 3 u. 4); während die anderen Stimmen (vor allem der Tenor I) Zeilenköpfe imitieren, kontrapunktiert der Diskant (s. K in gestrichelte Klammer).

Beispiel 3: Lechners Cantus firmus in Zeile 5

denn so du willst das se-hen an, denn so du willst das se-hen - an,

Der Zeilenkopf der sechsten Melodievorlage besteht aus fünf Tönen $c'' - h' - c'' - d'' - g'$ (s. Beispiel 1, d), davon musste Lechner den letzten Ton g' in a' für den Einsatz der Quinta vox ändern, da ein *fis* im ersten Tenor steht (M. 34). Auch die Reihenfolge $h' - c''$ der zweiten Hälfte der Melodievorlage ist bei Lechner in $c'' - h'$ (M.36/37) geändert:

Beispiel 4: Lechners Cantus firmus in Zeile 6

was Sünd und Un-recht ist ge-tan, was Sünd und Un-recht ist ge-tan, -

Für seine Schlusszeile 7 bearbeitet Lechner noch die Melodie-Vorlage: er verwendet den Ton g' des Zeilenanfangs und e' über dem Wort *dir* nicht, und lässt seine Melodie

schrittweise absteigen (vgl. Beispiel 1, e und 5, e). Für den Schluss mit dem Text **vor dir bleiben** verwendet Lechner den Kopf (c''- h'- a') der Zeile 7 in Krebs (a'- h'- c'' im Diskant).

Beispiel 5: Lechners Cantus firmus im Diskant der Zeile 7

wer kann, Herr, vor dir blei - - ben,

wer kann, Herr, vor dir - - - blei-ben, wer kann, Herr, vor - - - dir,

vor dir blei - ben?

Satztechnik

Im aus vier Verszeilen bestehenden Stollenteil sind die Außenstimmen (D u. B) im Gegensatz zu den drei Mittelstimmen (A, T I u. T II) rhythmisch plan gesetzt. Im aus drei Verszeilen bestehenden Abgesang zeigen jedoch die beiden Außenstimmen rhythmisch die gleiche Bewegung wie die Binnenstimmen und nehmen an der Schlusssteigerung mit dem kleinen Notenwert teil. Das Lied weist drei Strukturen in den Verszeilen auf (s. Beispiel 6): quasi Kanongerüst (M. 1-24); Abschnitte mit je einem Imitationszeilenkopf (M. 25-39); Wandernder Cantus firmus (M. 39-51).

Beispiel 6: Die Strukturen in den Zeilen (c. f.: — ; Kontrapunkt: ... ; Zeilenkopf: —)

Quasi Kanongerüst

Die Zeile 1 und 2, 3 und 4

D ——— ... ——— ...
 A ———
 T I ———
 T II ———
 B ——— ———

Imitationszeilenkopf

Die Zeile 5 und 6

— ... ———
 ———
 ———
 ———
 ———

Wandernder Cantus firmus

Die Zeile 7

————— ——— ———
 ——— ——— ———
 ——— ——— ———
 ——— ——— ———
 ——— ——— ———

Der aus der Semibrevis-Rhythmik bestehende Bass imitiert die ganze erste und zweite Melodiezeile des Diskants in der Duodezime im Abstand von zwei Mensuren quasi kanonisch. Die drei Binnenstimmen imitieren den absteigenden Zeilenkopf nach dem Textsinn *Aus tiefer Not* der Reihenfolge nach (A, T I u. T II). Dieser mit dem Alt beginnende Zeilenkopf ist aus dem Cantus firmus abgeleitet:

Diskant (M. 1-2) Alt

Quinte a Sekunde b
Aus tie - fer Not
Sexte c

Quinte a Sekunde b
Aus tie - fer Not
Sexte c

Das quasi kanonische Verhältnis zwischen Diskant und Bass bleibt bis zum Ende des Stollenteils erhalten. Die wiederholte zweite Stollenhälfte (ab M. 12/13) wird vom kurz überleitenden Tenor I eingeführt, hier findet sich der Stimmentausch in beiden Tenören.

Im Abgesang (ab M. 25) endet das kanonische Verhältnis zwischen Diskant und Bass. Lechner verwendet für die Zeilen 5 und 6 je einen Imitationszeilenkopf, der sich auf dem Cantus firmus bezieht: In der fünften Zeile bringt der Diskant den Zeilenkopf mit dem Text *denn so du willst*, und Alt und Bass imitieren ihn in Unterquinte und Umkehrung, während die beiden Tenorstimmen in der Originallage imitieren. Im weiteren Verlauf wird der Zeilenkopf in den Stimmen melodisch und rhythmisch variiert. (s. Beispiel 7a, b).

Beispiel 7a : Der fünfte Zeilenkopf und seine Abweichungen

M.25 im D M.25 im T I M.27 im D M.29/30 im T II M.29 im T I

denn so du willst

Beispiel 7b : Der fünfte Zeilenkopf in Umkehrung

M.25/26 im A M.26 im B M.27/28 im T II M.27/28 im A M.28 im T I

denn so du willst

M.28/29 im B M.29/30 im B M.30/31 im A M.31/32 im B

denn so du willst,

In Zeile 6 nimmt der Diskant den Zeilenkopf mit dem Text *Was Sünd und Unrecht* voraus, und der erste Tenor imitiert ihn in der Unterquart, während der Bass ihn zunächst mit einer melodischen und rhythmischen Variante, danach in Originallage (M. 36/37-38) imitiert. Der zweite Tenor kontrapunktisiert zuerst und imitiert danach den Zeilenkopf sukzessiv zweimal (M. 35/36; 36/37). Bemerkenswert ist in diesen beiden Zeilen 5 und 6 der die Melodiezeile tragende Diskant. Wie bereits die Beispiele 3 und 4

zeigen, führt der Diskant, um den Zeilenkopf zu akzentuieren, zunächst nur den Zeilenkopf, nach der Imitation des Zeilenkopfes von allen Stimmen schließlich die Melodiezeile vollständig durch.

In der Schlusszeile (ab M. 39) tritt die Melodievorlage in allen Stimmen mit Ausnahme des Alts auf. Der Diskant bringt zunächst den Cantus firmus, und Alt und Tenor kontrapunktieren frei, während Tenor I und Bass pausieren. Es folgt die Wiederholung in den vier Unterstimmen (M. 42-44), hier übernimmt der Bass die Melodiezeile. Bei der zweiten und dritten Wiederholung erscheint die Melodiezeile zunächst zweimal sukzessiv im Diskant (M. 44/45-47; 47/48-49), danach im ersten (M. 45-47) und im zweiten Tenor (M. 47-50). Die letzte Zeile bildet mit der dreimaligen Textwiederholung und Melismen den längsten und rhythmisch dichtesten Abschnitt innerhalb des Liedes.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Luthers Melodie *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, von der Johann Walter erstmals eine mehrstimmige Bearbeitung in seinem ersten *Geistliches Gesangbüchlein* von 1524 veröffentlicht hat, gehört auch zu den Kernliedern, welche wie die Ostermelodie *Christ ist erstanden* zahlreichen Bearbeitungen unterworfen wurden. Walters Bearbeitung (1524)¹⁰⁹ gehört zu seinem zweiten Kompositionsmodell. Es ist vierstimmig, der Cantus firmus liegt im Tenor, das Satzgefüge ist komprimierter, es neigt zur Homophonie und weist auf den späteren Kantionalsatz voraus. Walters Satz richtet sich streng nach der Gliederung der Melodie im Tenor, jeder Abschluss einer Melodiezeile wird durch die Kadenz und Minimen-Pause in allen Stimmen bekräftigt.

Etwa 40 Jahre später nach der ersten Bearbeitung Walters hat Matthäus Le Maistre, Johann Walters Dresdner Amtsnachfolger, einen vierstimmigen Satz (1566)¹¹⁰ veröffentlicht. Der Cantus firmus zeichnet sich hier durch größere Notenwerte aus und gliedert sich zeilenweise durch Pausen. Er liegt im Diskant, wobei Luthers Liedmelodie als Cantus firmus ein unantastbares Ganzes bleibt. Noch etwa 20 Jahre später behandelt auch Lechner dieselbe Melodie für seinen fünfstimmigen Tonsatz (1589), wobei er aber die Melodievorlage anders als die beiden Komponisten bearbeitet: Lechner erhöht die

¹⁰⁹ Zur Ausgabe, in: Johann Walter, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Otto Schröder, Bd. I (1953), Nr. XV, S. 20 f.

¹¹⁰ Zur Ausgabe, in: *Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, hrsg. von Richard Götz, Bärenreiter-Ausgabe 680, S. 199.

Antepenultima chromatisch (Z. 1), vermeidet die Penultima (Z. 2), fügt eine melodische freie Wiederholung hinzu (Z. 2), gestaltet die Melodievorlage sehr viel frei (Z. 5 u. 6), führt die Melodie schrittweise absteigend im Oktavraum weiter und lässt sie wiederholen (Z. 7). Somit gehört Lechners Tonsatz zur Liedmotette.

Matthäus unterscheidet sich von Walter einerseits durch die Behandlung des Textes. Er lässt die letzten Zeilen des Stollen- und Abgesangsteils teilweise (M. 8/9 im T) oder vollständig (ab M. 19/20 im A u. T) wiederholen, indessen Walter die Verszeilen ohne Wiederholung in den Stimmen durchführt. Auch unterscheidet sich Matthäus von Walter durch die Imitation. Bei Walters Vertonung findet sich kaum Imitation; nur der Bass (M. 17/18) imitiert den Kopf der letzten Melodiezeile vor, in der fünften Zeile imitiert er nicht die Melodievorlage, sondern die Tonfolge des Alts (M. 9/10). Dagegen beteiligen sich zu Anfang von Le Maistres Vertonung zwei Stimmen an der Imitation, sie imitieren die Melodievorlage mit einer rhythmischen Veränderung: der Tenor halbiert die Rhythmik der Melodiezeile bis zu dem Wort *ich*, der Bass verdoppelt den ersten Ton seines Imitationskopfes und imitiert ihn in der Quintlage. Bemerkenswert ist hier die Tenorstimme. Nur der Tenor imitiert den Cantus firmus in der Oktavlage bei dem Stollenteil und der letzten Zeile vor, das ergibt ein Kanongerüst. Dieses Kanongerüst befindet sich auch in der Bearbeitung Lechners, gleich im Stollenteil und in der letzten Zeile (s. Beispiel 6).

Die stärkste imitatorische Bearbeitung zeigt Lechners Satz, in dem jede Zeile mit der Imitation beginnt und fast alle freien Stimmen die aus der Melodievorlage abgeleiteten Tonfolgen in verschiedener Art und Weise imitieren. Vor allem dient die Imitation zu Anfang des Abgesangsteils (ab M. 26) zu einer Textdarstellung auf dem Vers *denn so du willst das sehen an*, indem der Zeilenkopf nach der Durchimitation durch alle Stimmen springt.

Interessant ist die Textdarstellung der letzten Zeile in den beiden Sätzen Walters und Matthäus. Hier bringen die beiden Komponisten die gegensätzliche Rhythmik in allen Stimmen auf die Worte *was Sünd und* (homogen) und *Unrecht ist getan* (heterogen) zum Ausdruck. Lechner hat zwar dieselbe Stelle (ab M. 32/33) imitatorisch gebaut, aber er lässt den Rhythmus auf dem Wort *Unrecht* in den Stimmen ständig variieren.

1. 4 *Gelobet seist du, Jesu Christ* (GA 13, Nr. XI)

Das Weihnachtslied *Gelobet seist du, Jesu Christ* aus der postumen Handschrift von 1606 ist durch den Verlust des Stimmbuches der Quinta vox unvollständig erhalten.¹¹¹ Für die praktische Verwendung hat Karl Marx die Ergänzung der Quinta vox (dritte Stimme) vorgenommen;¹¹² die neu hinzugefügte Stimme wurde in der Gesamtausgabe durch kleineren Druck gekennzeichnet.

Der Cantus firmus

Als Textvorlage verwendet Lechner nur die erste Strophe von Luthers siebenstrophigem Weihnachtslied.¹¹³ Die erste Strophe stammt aus dem Mittelalter und tritt schon im 14. Jahrhundert auf.¹¹⁴ Sie gehört zu der nach dem abschließenden *Kyrieleis* benannten mittelalterlichen Gattung der „Leisen“. Luther wurde zu seinem Lied durch dieses kurze volkssprachliche Lied inspiriert,¹¹⁵ das er als erste Strophe übernahm und mit sechs Strophen (2-7) vermutlich 1523 in der Weihnachtszeit¹¹⁶ weiterdichtete. Die siebenstrophige Fassung liegt bereits 1524 in Einzelblattdrucken vor, dann in den ersten Sammlungen, nämlich in Johann Walters Chorgesangbuch und in den Erfurter *Enchiridien*.¹¹⁷ Die fünfzeilige erste Strophe mit dem jambisch-trochäisch Metrum, die Lechners Weihnachtslied zugrunde liegt, lautet:¹¹⁸

Gelobett Seistu Jhesu Christ,
daß du Mensch geboren bist,
Von Einer Jungfraw, das ist wahr,
Des freyet Sich der Engel Schar.
Kyrie eleyson.

Die Melodie tritt zuerst im Walterschen Gesangbuch (1524) auf, sie gehört schon dem geistlichen Volksgesang des 15. Jahrhundert an und wurde nur von Luther in Gemeinschaft mit Walter verbessert und erschien in dieser Gestalt schon auf einem

¹¹¹ Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 178.

¹¹² Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, Kassel 1973, S. VII.

¹¹³ Zum Text siehe Philipp Wackernagel III, Nr. 9, sowie Otto Schlißke, *Handbuch der Lutherlieder*, Göttingen 1948, S.152 ff.

¹¹⁴ Vgl. Andreas Marti, *Gelobet seist du, Jesu Christ*, in: *Liedkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn – (Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch; 3), Heft 10, Göttingen 2004, S. 12.

¹¹⁵ Zur Entstehungsgeschichte des Liedes vgl. Waltraut-Ingeborg Sauer-Geppert, *Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied*, Kassel 1984, S. 146-170, sowie Hansjakob Beck, *Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder*, München 2001, S. 69-75; *Liedkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn, Heft 10, Göttingen 2004, S. 11-22.

¹¹⁶ Vgl. Andreas Marti, a. a. O., S.11.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 13.

¹¹⁸ Text in der Schreibweise des Originals.

Flugblatt.¹¹⁹ Als Melodievorlage verwendet Lechner die erste Ausgabe von Walters Gesangbuch.

Beispiel 1: J. Walter Gesangbuch (1524)¹²⁰

Ge-lo - bet seist du, Je - su-Christ, daß du Mensch ge - bo - ren bist von ei - ner
Jung-frau, das ist wahr, des freu-et sich der En-gel Schar. Ky-ri - e - lei-son.

Beispiel 2: Lechners Cantus firmus im Diskant

Ge-lo-bet seist du, Je-su Christ, daß du Mensch ge-bo-ren bist von ei-ner
Jung-frau, das ist wahr, des freu-et sich der En-gel Schar. Ky-ri - e e-lei-son.

Lechner fügt eine Pause nach der ersten Melodiezeile hinzu, und alle vier Melodiezeilen werden in breiten Werten im Diskant durchgeführt (vgl. Beispiel 1 u. 2). Abweichungen von der Melodievorlage treten in der vierten und fünften Zeile auf (Veränderungen einzelner Töne bei Lechner sind durch x gekennzeichnet). Lechner lässt die Melodielinie auf dem Text *Engel Schar* in Sekundschriften absteigen und fügt die Ultima *g'* am Anfang der letzten Zeile hinzu; somit wird die letzte Zeile (*g-g-fis-g-a-g*) ähnlich wie die Hälfte der ersten Zeile (*g-g-g-a-g*).

Satztechnik

Das Lechners fünfstimmige (D A Q T B) hypomixolydische Weihnachtslied zeigt einen Kontrast von Ruhe und Bewegung: Er stellt der Ruhe des Cantus firmus in langen Notenwerten die schnellere Bewegung der freien Stimmen gegenüber. Von den Zeilenköpfen abgesehen werden die freien Stimmen meist durch syllabische Deklamation in Minima-Werten betont. Der den Cantus firmus tragende Diskant läuft ohne Zeilenwiederholung durch, das ergibt ein kurzes Stück (23 Mensuren) und etwa die gleichen Längenproportionen der Zeilen. Die Zeilen beginnen (abgesehen von der ersten Zeile) mit einer Vorimitation, jeder Beginn weist unterschiedliche Stimmeneinsätze auf, d. h. die zuerst einsetzende Stimme variiert ständig. Wie das folgende Beispiel 3 zeigt, wird die erste Zeile vom Diskant eingeführt und die zweite vom Alt, die dritte vom Bass, die vierte vom Tenor, die letzte von Quinta vox und Alt:

¹¹⁹ Vgl. Max Schneider, *Anmerkungen zu Johann Walter-GA 3*, S. 89.

¹²⁰ Die Melodievorlage vgl. bei Zahn, a. a. O., Bd. 1, Nr. 1947.

Beispiel 3: Zeilenanfänge (c. f.: =====; Zeilenkopf: — ; Kontrapunkt:

Die Zeile 1	Die Zeile 2	Die Zeile 3	Die Zeile 4	Die Zeile 5
D =====	=====	=====	=====	=====
—	A —	A —
—	—	Q —
—	—	—	T —	—
—	—	B —	—	—

Die Vorimitation herrscht von der zweiten bis zur fünften Zeile, wobei sich jeweils der Imitationskopf (Zeile 2: *daß du Mensch*; Zeile 3: *von einer*; Zeile 4: *des freuet*; Zeile 5: *Kyrie*) auf die Melodiezeile bezieht und in den Stimmen melodisch und rhythmisch variiert, während die erste Zeile mit dem aus der Melodiezeile *du Jesu* (M. 3 /4) abgeleiteten Imitationskopf *Gelobet* der Reihenfolge nach (A u. Q, T u. B) einsetzt. Die Vorimitation verzahnt die Abschnitte miteinander und bedingt die Textwiederholung in den freien Stimmen. Beispielsweise kontrapunktiert der Alt (ab M. 7) nach der Vorimitation (M. 5-7) mit der Wiederholung der zweiten Verszeile, bis die anderen Stimmen (besonders der letzte einsetzende Diskant) die Melodiezeile vollständig durchgeführt haben. Dieses Verfahren, den Text zu wiederholen, bleibt bis zu der fünften Zeile gleich, dabei steigert sich die Zahl der an den Textwiederholungen beteiligten Stimmen: Die zweite Zeile wird von Alt und Tenor wiederholt, die dritte Zeile von Bass und Alt, die vierte Zeile von Tenor, Alt und Bass, die fünfte Zeile von allen Begleitstimmen. Das Stück schließt mit dem Ganzschluss (Stufenfolge V-I), ihm folgt noch ein Supplementum.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Die von Luther verbesserte Weihnachtsmelodie *Gelobet seist du, Jesu Christ* hat Walter als erster mehrstimmig bearbeitet,¹²¹ diese vierstimmige Bearbeitung tritt in Walters *Chorgesangbuch* von 1524 auf.¹²² Walter hat aus derselben Melodie noch eine Bearbeitung zu vier Stimmen gestaltet.¹²³ Die beiden Sätze (Walter-GA, Bd. I, Nr.13 u. 14) zeigen den schlichten, zur Homophonie tendierenden Satztypus, dennoch bewegt sich dieser Typus in einer großen Spannweite zwischen akkordischen Partien und polyphoner Entfaltung der Stimmen: Nach dem charakteristischen homophonen

¹²¹ Vgl. Max Schneider, *Anmerkungen zu Johann Walter*-GA 3, S. 89.

¹²² Vgl. Walter-GA 1, Nr. 13, S. 19.

¹²³ Vgl. Walter-GA 1, Nr. 14, S. 20.

Satzbeginn erscheint die Vorimitation in beiden Sätzen, wie im Bass (Nr.13, M. 9/10) und Tenor (Nr. 14, ab M. 9/10), dann folgt noch einmal ein homophoner Einschub bei der vorletzten Zeile auf die Worte *des freuet sich* (Nr. 14, M. 14). Der gleichzeitige Einsatz aller Stimmen, Vorimitation oder kanonische Nachahmung des Cantus firmus zu Beginn des Abgesanges in Barform oder in der Mitte einer sonstigen Strophenform und ein homophoner Einschub zu Beginn der (vor)letzten Zeile sind die nicht selten vorkommenden Stilmerkmale im schlichten Satztypus Walters.¹²⁴

Aus der Melodie des Walterschen Satzes gestaltete der Niederländer Christian Hollander (†1569)¹²⁵ eine Choralmotette zu fünf Stimmen¹²⁶; sie erschien nach seinem Tode in der Sammlung *Newe teutsche geistliche und weltliche Liedlein* (1570). Seine Choralmotette *Gelobet seist du, Jesu Christ* gehört zu den Kompositionen, welche die Auflösung der Cantus firmus-Technik erkennen lassen. Dennoch lässt das Stück noch eine Cantus firmus-Tendenz im Tenor II innerhalb der Zeile 2-4 durchschimmern. Die Melodievorlage wird wie in Walters Vertonung durch die langen Notenwerte (mit Ausnahme der vierten Zeile) hervorgehoben.

Beispiel 4: Struktur der Choralmotette *Gelobet seist du, Jesu Christ* Hollanders

(Melodiezeile: =====; Imitation der Melodievorlage: ———; Kontrapunkt:; Zeilenkopf: —)

	Zeile 1	Zeile 2 (ab M. 17/18)	Zeile 3 (ab M. 31/32)
D.	_____....._____.....	_____....._____.....
A.	_____.....
T. I	===== _____.....	_____..... _____.....
T. II	_____.....	===== _____.....	===== _____.....
B. _____.....	_____..... _____.....
	Zeile 4 (ab M. 45/46)	Zeile 5 (ab M. 55/56)	
D.	_____..... _____.....	
A.	_____..... _____.....	
T. I	_____..... _____.....	_____..... =====	
T. II	===== _____..... _____..... _____.....	
B.	_____.....	

¹²⁴ Vgl. Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 196 ff.

¹²⁵ Von den Niederländern an habsburgischen Höfen schlug Christian Hollander unabhängig von Lasso ganz entsprechend Wege im deutschen Chorlied ein.

¹²⁶ Hierzu siehe die Ausgabe in: *J. Desprez u. a., Acht Lied- und Choralmotetten*, hrsg. von Helmuth Osthoff, Wolfenbüttel 1934 (= Chorwerk 30), S. 13 ff.

Die Melodievorlage erscheint in den Stimmen Tenor I und II wandernd (s. Beispiel 4): in der ersten und letzten Zeile im Tenor I (M. 7-10; ab M. 62/63) und in der Zeile 2-4 im Tenor II (ab M. 17/18; 31/32; 48/49), wobei die Melodiezeile in imitativer Weise in den Stimmen durchgeführt wird, die Nebenstimmen fast in ununterbrochenen Strom wie bei Walters polyphonem Satz fließen¹²⁷ und die Verszeile teilweise oder vollständig vielfach wiederholt wird. So ergibt Hollanders Satz mehr als die dreifache Mensurzahl im Vergleich zu den Bearbeitungen Walters und Lechners.

Lechners Satz zu fünf Stimmen ist zwischen 1599 und 1604 entstanden.¹²⁸ Er weist die alte Cantus firmus-Technik auf, obwohl die Bearbeitungspraxis in dieser Zeit vorüber war. Diese Bearbeitung gehört zu den Kompositionen, die für den internen Gebrauch im Haus Lechners und der dort untergebrachten Kapellknaben gedacht waren.¹²⁹ Lechners Cantus firmus-Bearbeitung zeigt eine ähnliche Struktur wie die Walters, mit einem Kontrast von Ruhe und Bewegung zwischen Cantus firmus und Nebenstimmen; beide Komponisten tragen einem Gattungsstil des Weihnachtsliedes¹³⁰ entsprechend ihre Cantus firmi im Diskant.

Bemerkenswert ist bei den drei Komponisten die Behandlung des Cantus firmus. Der Cantus firmus zeigt in beiden Walterschen Sätzen, auch in den verbesserten und neu bearbeiteten Auflagen von 1524-1551, keine Änderung mit Ausnahme des *Kyrierufes*, Wort und Weise sind bei Walter als etwas fest Geformtes und Unverrückbares aufgefasst. Sie werden aber in schwächerem Maße bei Hollander und in stärkstem Maße bei Lechner zur variablen Substanz, wie die vierten Zeilen zeigen:

Walter:



Hollander:



Lechner:



¹²⁷ Der spätgotische Still, ein ununterbrochener, oft regellos erscheinender Fluss der Nebenstimmen, ist Grundmerkmal für den polyphonen Satztypus Walters.

¹²⁸ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, S. X f.

¹²⁹ Vgl. ebenda, S. XI.

¹³⁰ Vgl. Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, S. 56.

Hollander komponiert der Gattung *Choralmotette* entsprechend einteilig durch, verwendet jede Melodiezeile für die Imitation, führt sie zeilenweise in den Stimmen durch. Lechner unterscheidet sich bei der Imitation von Hollander dadurch, dass er einen Zeilenkopf bzw. eine von der Melodiezeile abgeleiteten Tonfolge oder ein rhythmisches Material für die Imitation verwendet.

1. 5 Zusammenfassung

Unter Lechners insgesamt 161 deutschen Liedern finden wir nur fünf Cantus firmus-Bearbeitungen: die Villanelle *Ach Lieb, ich muß dich lassen*¹³¹, die unter den weltlichen Gesängen den einzigen Fall der Verwendung einer älteren Melodie (Innsbruckweise im Diskant) bezeichnet,¹³² und die vorliegenden vier Choralbearbeitungen aus den zwei Liederbüchern und der postumen Handschrift (1606):

GA 3 (1577)

Christ ist erstanden (4st.)
Christ, der du bist... (4st.)

GA 11 (1589)

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (5st.)

GA 13 (1606)

Gelobet seist du Jesu Christ (5st.)

Die zwei frühen geistlichen Bearbeitungen sind vierstimmige Sätze, dagegen findet sich der fünfstimmige Satz in den späten Bearbeitungen. Die Stücke sind stilistisch sehr unterschiedlich. In zwei Bearbeitungen (*Christ ist erstanden* u. *Gelobet seist du Jesu Christ*) ist zwar nur jede erste Strophe durchkomponiert, aber die Unterlegung der übrigen Strophen ist möglich, denn der Cantus firmus ist wenig figuriert und es treten keine Wiederholungen der gegebenen Melodievorlage auf. Lechner benutzt die präexistenten Weisen als Cantus firmus und gliedert den Cantus firmus zeilenweise durch Pausen und führt ihn im Stil des Tenorlieds im Tenor (*Christ ist erstanden*) oder den traditionellen Weihnachtsliedern entsprechend im Diskant (*Gelobet seist du Jesu Christ*). In beiden Bearbeitungen werden die freien Stimmen sowohl melodisch als auch rhythmisch durch kaum differenzierte syllabische Deklamation in Minima-Werten hervorgehoben und vom Cantus firmus abgespalten, wie bereits Johann Walter in seinen Bearbeitungen diese Spaltsatztechnik gezeigt hat. Somit gehören die zwei Bearbeitungen stilistisch zum traditionellen Cantus firmus-Liedsatz.

Demgegenüber tritt in der Bearbeitung *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* der Cantus firmus nach dem Vorbild der niederländischen Motette wandernd in den anderen Stimmen (S und Q, T und B) oder als Kanongerüst auf. Lechner bearbeitete in dem zuerst im Hamburger Gesangbuch von 1565 belegbaren Strophenzyklus (*Christ, der du bist der helle Tag*) sogar einen Melodiekern der Hymnenmelodie *Christe qui lux es et dies* mehrstimmig: Dieser Zyklus ist siebenteilig nach der strophischen Anordnung durchkomponiert, jede Strophe bekommt als eigener Teil einen stark textbezogenen eigenen Tonsatz. Bei der Bearbeitung wird die gegebene Melodievorlage freier gestaltet,

¹³¹ Siehe Lechner-GA 2, S. 54 f.

¹³² Zur Analyse des Stückes vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 171 ff.

unvollständig gebracht, rhythmisch variiert, bis zur Unkenntlichkeit verändert und aufgegeben. So gehören die beiden motettischen Bearbeitungen mit der polyphonen Satzstruktur zur Gattung der „Liedmotette“¹³³. Bei Lechner gib es keine Chormotette, die einteilig oder mehrteilig polyphonisch durchkomponiert wird und für die die motettische Durchimitation auf die in Zeilen unterteilte Chormelodie charakteristisch ist.

Im Vergleich zu den anderen Komponisten veränderte Lechner den Cantus firmus bei drei Liedsätzen im stärksten Maße, er gibt ihn sogar in Teilen des Satzes *Christ, der du bist der helle Tag* auf. Satztechnisch gesehen sind die Abschnitte zeilenweise frei und mit neuem Imitationszeilenkopf gebildet, der auf dem Cantus firmus beruht und melodisch und rhythmisch in den Stimmen variiert wird; eine Ausnahme sind im Stück *Christ, der du bist der helle Tag* die ersten beiden Zeilen (1 u. 2) der *Prima pars*. Die beiden Verszeilen haben trotz Cantus firmus im Tenor je einen eigenen Imitationszeilenkopf, der keinen Bezug auf den Cantus firmus nimmt. Bemerkenswert ist der Aufbau der Zeilen. Die Außenzeilen (besonders letzte Zeile) bilden meistens einen langen Abschnitt mit Textwiederholung, die Binnenzeile ist hingegen knapper gefasst.

In allen vier Choralbearbeitungen zeigen sich die Entwicklungstendenzen des reformatorischen Liedsatzes hin zu möglichst enger Verbindung von Wort und Ton. Wörter wie *tiefer*, *falln* oder *erstanden* werden durch entsprechende fallende oder steigende Tonschritte dargestellt. Zu den Beziehungen zwischen Musik und Text gehören der eindrucksvolle Wechsel von Blocksatz und imitatorischen Satz (z. B. im *Christ der du bist der helle Tag*) sowie die Anwendung von Tonmalerei.

Besondere Beachtung fordern die zwei Lieder Luthers (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir* u. *Gelobet seist du, Jesu Christ*), die bereits 1524 in den ersten Sammlungen, nämlich in Johann Walters *Wittenberger Chorgesangbuch* und in den Erfurter *Enchiridien* stehen. Diese Feststellung der Verwendung zweier Lutherlieder¹³⁴ ist wichtig, weil sie die Frage nach Lechners Glaubensangehörigkeit klären hilft¹³⁵. Im Vergleich zu anderen

¹³³ Konrad Ameln, *Begleitwort*, Lechner-GA 11, S. X, sowie Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 170, Anm. 3.

¹³⁴ Uwe Martin hält die Verwendung zweier Lutherlieder für einen „Persönlichen Zug des Komponisten“. vgl. ders., Phil. Diss., a. a. O., S. 170 f.

¹³⁵ Vgl. Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1640)*, Berlin 1938 (= Neue Deutsche Forschungen 197, Bd. 7), S. 314 f.

Komponisten wie Eccard, Praetorius, Haßler und Franck ist Lechners Anteil von Cantus firmus-Bearbeitungen im Bereich des protestantischen Liedes sehr gering. Dies bedeutet, dass Lechner die Abkehr vom Cantus firmus-Prinzip entschieden vollzieht, ebenso wie sein Landshuter Lehrer Ivo de Vento, unter dessen insgesamt 109 Liedern aller Art sich nur drei Cantus firmus-Bearbeitungen finden,¹³⁶ und dass Lechner sich um die Ausbreitung und Vertiefung der neuen Richtung im deutschen Liede bemüht. So ist Lechners geringer Beitrag zur Choralbearbeitung (gemessen an der erstaunlichen Produktivität auf dem Gebiet des freien Strophenliedes) praktisch ohne Bedeutung, und kennzeichnet „das starke musikalische Autonomiebewußtsein des Komponisten.“¹³⁷

¹³⁶ Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 180.

¹³⁷ Uwe Martin, ebenda, S. 202.

II Liedmotetten

Begriff

Unter einer protestantischen *Liedmotette* versteht man eine ein- oder mehrteilige durchkomponierte (oder strophische)¹³⁸ deutschsprachige Motette in freiem Stil, zu der ein Kirchenlied (Choral) als Grundlage dient und die Kirchenliedmelodie nicht streng durchgeführt wird. Der Begriff *Liedmotette*, eine Mischform aus Lied und Motette¹³⁹, grenzt sich von *Liedsatz* zumeist nicht genau ab; so unterscheidet Walter Blankenburg die beiden Termini folgendermaßen voneinander: „Man sollte jedoch vom Liedsatz nur dort sprechen, wo ein unveränderter, allenfalls wenig figurierter Cantus firmus, herkömmlicherweise zumeist im Tenor, in Erscheinung tritt, so dass ein solcher Satz für verschiedene Strophen verwendet werden kann. Wenn freilich der Cantus firmus nicht streng durchgeführt ist und etwa einzelne Melodieteile wiederholt werden oder wenn er vorübergehend im polyphonen Stimmenverband aufgeht, dann ist die Form der Motette erreicht.“¹⁴⁰

Der Begriff *Liedmotette* wurde von Friedrich Blume¹⁴¹ für den durch Lassos Schaffen erreichten Typus der protestantischen Liedbearbeitung verwendet, in welcher symbolisierende und tonmalerische Züge deutlich werden und Satztechnik, Deklamation, Wortbehandlung und sogar Gesamtaufbau der Interpretation des Textes dienen¹⁴². Von den 13 Cantus firmus-Liedern Lassos nennt Helmuth Osthoff¹⁴³ zwei Bearbeitungen *Ich ruf zu dir, mein Herr und Gott* und *Der König wird sein wohlgenut* aus dem Liederbuch von 1590 als Liedmotetten aufgrund der Entwicklung der Kernweise: „Der cantus firmus selbst lässt in den einzelnen Teilen gewisse Abänderungen erkennen, die sich nicht nur auf den Rhythmus erstrecken, sondern auch zu Zeilenwiederholungen, ja sogar zur Verschiebung einer Melodiephrase auf eine andere Stufe führen.“¹⁴⁴ Auch Walter Blankenburg berücksichtigt zur Bestimmung einer Liedmotette vielmehr die Behandlungsart der Melodievorlage.

¹³⁸ Zu den Beispielen der strophischen Liedmotetten siehe Michael Praetorius, *Musae Sioniae*, Bd. IX (1610), sowie Johann Eccard, *Preußischen Festliedern* (1642).

¹³⁹ Vgl. Walter Wiora, *Das Deutsche Lied, Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel 1971, S. 72 f.

¹⁴⁰ Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 237.

¹⁴¹ Vgl. Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, S. 84.

¹⁴² Vgl. Friedrich Blume, ebenda.

¹⁴³ Vgl. Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1600)*, (= Neue deutsch Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, Bd. 7), Berlin 1938, S. 148 ff.

¹⁴⁴ Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, a. a. O., S. 149 f.

Blankenburg nennt bereits Walters Zyklus *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*¹⁴⁵ aus seinem letzten Werk von 1566 als eine „regelrechte Liedmotette“¹⁴⁶ aufgrund der durchaus motettischen Behandlung der Melodievorlage¹⁴⁷: In allen Teilen des Zyklus Walters ist (mit Ausnahme des zweiten Teils, eines Liedsatzes) der Cantus firmus nicht streng durchgeführt und Melodieteile werden ständig wiederholt.

Die Weiterentwicklung bildet im ausgehenden 16. und anfangenden 17. Jahrhundert jedoch die Liedmotette in der freieren Form, bei der die Chormelodie aufgegeben und der Liedtext völlig frei wird und sich die charakteristischen Stilmomente des Madrigals durchsetzen. Dieser Stil findet sich in Lechners Schaffen. Vor allem werden Lechners *Neue Teutsche Lieder* (1582) nach Texten von Paul Dulner trotz ihres Titels größtenteils tatsächlich als „deutsche Madrigale“¹⁴⁸ oder Liedmadrigale¹⁴⁹ angesprochen, während Konrad Ameln sie als einen neuen Typus der deutschen geistlichen Liedmotetten bezeichnet¹⁵⁰.

Innerhalb der deutschsprachigen Motetten können geistliche¹⁵¹ (protestantische) Liedmotetten einerseits nach der Satzart von Chormotetten, andererseits nach der Textgrundlage von Spruchmotetten unterschieden werden: Eine Chormotette, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts entsteht, steht im kontrapunktischen Cantus firmus-Stil auf der Grundlage des Kirchenliedes, ihr Charakter ist die systematische zeilenweise Durchführung der Chormelodie in imitativer Weise und ein- oder mehrteilige Durchkomposition¹⁵². Da die protestantische Liedmotette aus der Sonderentwicklung der Chormotette gebildet wird, unterscheiden sich die beiden Gattungen sporadisch nicht deutlich. Zum Beispiel bezeichnet Hans Albrecht Eccards

¹⁴⁵ Zur Ausgabe siehe Walter-GA 4, S. 3-20.

¹⁴⁶ Vgl. Walter Blankenburg, *Die Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, in: Erich Valentin, *Die evangelische Kirchenmusik, Handbuch für Studium und Praxis*, Regensburg 1967, S. 43.

¹⁴⁷ Vgl. Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 237 ff.

¹⁴⁸ Zu den *Neuen Teutschen Lieder* (1582) erwähnt Ludwig Fingscher: „Lechners Kompositionen sind trotz ihres Titels nicht eigentlich Lieder (und schon gar nicht Liedmotette), sondern deutsche Madrigale.“ Vgl. ders., *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 493.

¹⁴⁹ Vgl. Walter Wiora, *Das deutsche Lied*, a. a. O., S. 73.

¹⁵⁰ Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist, um 1533-1606*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken*, hrsg. von G. Taddey, Stuttgart 1960, S. 70-91, hier S. 87.

¹⁵¹ Christine Böcker bezeichnet Johann Eccards durchkomponierte weltliche Lieder „*Gut Singer und Organist*“ und „*Ein Fuhrman der fort kommen will*“ (Nr. 2 und 3 der *Neuen deutschen Lieder* von 1578) auch als Liedmotette. Hierzu vgl. Christine Böcker, *Johannes Eccard Leben und Werk*, München 1980, S. 98.

¹⁵² Vgl. Peter Wollny, Art. *Choralbearbeitung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), Sachteil 2 (1995), Sp. 827-841, hier Sp. 830.

Lieder auf den Choral (1597) als „eigentliche Choralmotetten“¹⁵³ mit einer mustergültigen Ausprägung, während Friedrich Blume sie als Liedmotette¹⁵⁴ betrachtet. Spruchmotette ist eine Motette über sogenannte Kernsprüche der Evangelien und Psalmen, sie entnimmt ihre Texte außerdem „häufig dem Hohen Liede, seltener anderen alt- oder neutestamentlichen Schriften.“¹⁵⁵ Der bedeutendste Motettenkomponist in der Generation der Lasso-Nachfolger ist wiederum der Leonhard Lechner. Seine Spruchmotette *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* aus *Neue Geistliche und weltliche teutsche Gesang* (Handschrift 1606) ist über die kleinen knappen Reimsprüche von Leben und Tod gesetzt.

Textgrundlage

Wie bereit Helmuth Osthoff bemerkte, sind Lechners textliche Vorlagen eigenartig¹⁵⁶. Während Eccard, Praetorius, Haßler und Franck vor allem auf die Textvorlage aus dem evangelischen Kirchenlied zurückgreifen, verwendet Lechner zu seinen 23 durchkomponierten geistlichen Liedmotetten meist nicht nachweisliche Dichtungen. Fünf Liedmotetten¹⁵⁷, deren Texte nachweisbar sind, weisen zwar evangelische Kirchenlieder als Textvorlage auf, aber es sind nur einzelne Strophen¹⁵⁸ aus ursprünglich mehrstrophigen Texten verwendet oder mehrstrophige Texte durchkomponiert (GA 3, IV) worden. Für die übrigen 18 Liedmotetten verwendet Lechner neben sechs unbekannten Texten zwölf zeitgenössische Texte von Paul Dulner, die freie deutsche Madrigaldichtungen sind¹⁵⁹. Das italienische Madrigal war eine besonders wichtige lyrische Gattung, die auf das deutsche Lied starke Wirkung ausgeübt hat. Ein Textumfang von typischerweise 6-15 Versen etablierte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts mit häufig Elf- und Sieben-Silblern, die Reimanordnung unterlag keiner strengen Konvention und das Gedicht sollte mit einem Paarreim abschließen¹⁶⁰. Diese Elemente der Madrigal-Versform finden sich beispielsweise im Text (Nr. VII) aus *Neue Teutsche Lieder* (1582):

¹⁵³ Vgl. Hans Albrecht, Art. *Choralbearbeitung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2 (1952), Sp. 1303-1323, hier Sp. 1316.

¹⁵⁴ Vgl. Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, S. 85.

¹⁵⁵ Vgl. Friedrich Blume, ebenda, S. 91.

¹⁵⁶ Vgl. Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied, Anfängen bis 1600*, Berlin 1938, S. 315.

¹⁵⁷ Siehe GA 3, III und IV; GA 7, III; GA 11, III; GA 13, X.

¹⁵⁸ Zur ersten Strophe: GA 7, III; GA 11, III; GA 13, X, die ersten beiden Strophen: GA 3, III.

¹⁵⁹ Hierzu vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 11. Jahrgang 1954, S. 315-322.

¹⁶⁰ Vgl. Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel 2008, S. 101.

O Todt du bist ein bittre gallen/	9 a
Du wilt mir gar keins wegs gefallen/	9 a
Wann ich dein denck/	4 b
Dein nam mich krenckt/	4 b
Ich kann nit frölich werden/	7 c
Allhie auff dieser Erden/	7 c
Du plöckst dein zeen/ sam wölstu mich gar fressen/	11 d
Du meinst villeicht/ ich habe Christi vergessen.	11 d

Die geistlichen Texte von Paul Dulner sind für Lechners Bekenntnis in vieler Hinsicht aufschlussreich, sie zeigen eindeutig evangelische Prägung: Wiederholt klingt Luthers Lehre von der Rechtfertigung allein durch den Glauben und Gottes Gnade deutlich an¹⁶¹, z. B. in Nr. XVIII:

FRew dich heut vnd allezeit/	7 a
du auserwelte Christenheit/	8 a
der heiligen Dreyfeltigkeit/	8 a
vnd danck auch Gott darneben/	7 b
der dir die gnad hat geben/	7 b
die Gottheit zuerkennen/	7 c
mit rechtem namen zunennen.	7 c
Christus hat dich also bedacht/	8 d
den schatz auß Vatters schoß herbracht/	8 d
den halt mit vestem glauben/	7 e
laß dich des nicht berauben.	7 e

Geschichte

Eine vermehrte Hinwendung zur Liedmotette ist in der zweiten Hälfte des Reformations-Jahrhunderts zu beobachten. Für Johann Walter war die Melodie eines Liedes als Cantus firmus ein unantastbares Ganzes. Komponisten von Liedmotetten greifen seine Substanz an, sie lösen sie auf, arbeiten sie motivisch in das ganze Stimmengefüge ein. Auch noch Johann Walter geht diesen Weg in seinem letzten Werk von 1566; von dem Zyklus *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* sind mit Ausnahme der Bearbeitung der zweiten Strophe alle Teile bereits eine Liedmotette. Er hat den Zyklus zum polyphon entfalteten sechsstimmigen Satz weiterentwickelt und lässt den Cantus firmus weithin nur noch als motivisches Material bei starker Textbezogenheit dienen, indem er ein einzelnes Wort sowie eine Wortgruppe der Melodiezeilen wiederholt.¹⁶² Dieser stilistische Wandel hängt mit der Entwicklung in

¹⁶¹ Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechners Bekenntnis*, a. a. O., S. 21.

¹⁶² Hierzu vgl. Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 237 ff.

der allgemeinen Musikgeschichte zusammen. Auch die Vokalpolyphonie der Franko-Flamen zeigt eine verstärkte Wortbezogenheit in den Motetten sowie die Verwendung bestimmter motivischer Formeln zur Darstellung der Affekte, die sich aus dem komponierten Text ergeben. Die protestantische Liedmotette hat daran zunächst zwar einen bescheideneren Anteil als die gleichzeitige lateinische Figuralmusik, aber bereits in Caspar Othmayrs Choralbearbeitungen von 1572 zeigt sich diese neue Kompositionsweise.

Die typischen Merkmale der Liedmotette, d. h. auch die Tendenzen zu nun stärkerer klanglicher Entfaltung¹⁶³ und intensiverer Wortdurchdringung, sind bei Leonhard Schröter und Joachim a Burck unverkennbar, obwohl sie beide dem älteren Liedsatz noch verhältnismäßig stark verpflichtet sind. Burcks Werke bezeichnen innerhalb der evangelischen Kirchenliedkomposition einen Schritt von größter Tragweite: Der Komponist erfindet seine Melodien selbst, führt sie aber nicht als geschlossenen Cantus firmus durch, sondern löst sie in einen lockeren, scheinpolyphonen Satz auf.¹⁶⁴

Die protestantische Liedmotette erfuhr ihre stärkste Ausprägung unter Lassos Schüler Leonhard Lechner und Johannes Eccard. Sie führten die stilistischen Errungenschaften dieses bahnbrechenden und bedeutenden Meisters in den protestantischen Bereich, und zwar in der Gestalt der deutschen Liedmotette, ein. Dazu gehören der eindrucksvolle Wechsel von Homophonie und Polyphonie sowie die Anwendung von Tonmalerei und musikalischer Deklamation. Während Johann Eccard vor allem in seinen wichtigen Ausgaben *Geistliche Lieder auff den Choral* (1597) sowie *Preußische Festlieder* (1642 u. 1644)¹⁶⁵ eine Mittelstellung zwischen Liedmotette und Kantionalsatz zeigte, gelangte Lechner „in seinen Liedmotetten (ab 1577)“¹⁶⁶ zu einer ganz individuellen ausdruckstiefen Tonwendung. Lechner bildet eine neue geistliche Liedmotette, bei der Choralmelodie sowie -text völlig frei und ein- oder mehrteilig durchkomponiert wird.¹⁶⁷

¹⁶³ Hierzu siehe Schröters achtstimmigen Satz von *In dulci iubilo*.

¹⁶⁴ Vgl. Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, S. 90.

¹⁶⁵ Eccards *Preußischen Festlieder* wurden von seinem Schüler Johann Stobäus posthum herausgegeben.

¹⁶⁶ Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Einführung*, Bd. I, Wilhelmshaven 1987, S. 30.

¹⁶⁷ Peter Wollny, Art. *Choralbearbeitung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), Sachteil 2 (1995), Sp. 827-841, hier Sp. 829.

Als führende Meister der Liedmotette sind zu Beginn des 17. Jahrhundert vor allem Hans Leo Haßler, Michael Praetorius und Melchior Franck zu nennen. Die Liedmotetten aller drei Meister sind traditionsgebundener und dem polyphonen Stil des früheren 16. Jahrhunderts stärker verpflichtet und daher weniger akkordisch als die Werke von Lechner und Eccard. Haßlers bedeutsames Werk *52 Psalmen und Christlichen Gesänge mit vier Stimmen auff die Melodyen fugweiss componiert* (1607) enthält streng polyphone Choralbearbeitungen, hier arbeitet er meist mit imitatorisch durchgeführten Chormotiven, benutzt aber nur selten die Chormelodie als Cantus firmus. Die Regel ist vielmehr die motettische Verarbeitung des Cantus firmus in sämtlichen Stimmen, wobei die Stimmen gleichwertig sind. Die Liedmotette bildet im Werk von Michael Praetorius schlechthin das zentrale Gebiet. Vor allem in Teil IX der *Musae Sioniae* (1610), aber auch noch in verschiedenen weiteren Werken hat Praetorius hunderte von Liedmotetten veröffentlicht.¹⁶⁸ Dabei sind alle nur denkbaren Formen vom Bicinium bis zur Vielchörigkeit angewandt. Trotz starker Traditionsgebundenheit zeigt die Mehrchörigkeit im Werk von Praetorius aber auch den Einfluss der venezianischen Schule. Und bei seinen sieben Bicinien gibt es bereits einen hinzugefügten Generalbass „*si placet*“.¹⁶⁹

Das quantitative Zentrum im Schaffen Melchior Francks bilden zahlreiche Sammlungen mit Motetten, so veröffentlichte er zwischen 1601 und 1636 mehr als 40 Motettensammlungen. Die Nähe zu Haßler spiegelt sich auch in Francks kompositorischem Werk, das zunächst stilistisch noch deutlich der deutschen Lasso-Nachfolge verpflichtet ist. Sein Satzstil ist im Vergleich zu dem seiner Zeitgenossen eher konservativ, und er wandte sich erst 1627 der Komposition mit Generalbass zu.

Vier Sammlungen

Lechners geistliche Liedmotetten sind in folgenden vier Sammlungen enthalten:

Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen von 1577;
Neue Teutsche Lieder zu fünff und vier Stimmen von 1582;
Neue Geistliche und weltliche Teutsche Lieder von 1589;
Neue Geistliche und weltliche Teutsche Gesang von 1606.

Der Liederdruck von 1577 bezeichnet seinen ersten gewichtigen Beitrag zur polyphonen Gattung des madrigalesken deutschen Liedes. Ihm folgte das Liederbuch

¹⁶⁸ Vgl. Walter Blankenburg, *Johann Walter, Leben und Werk*, a. a. O., S. 59.

¹⁶⁹ Zu den Sätzen mit Generalbass siehe Nr. 141, 208, 191, 142, 195, 198 u. 212.

von 1582, mit dem er die erste Phase seiner Nürnberger Zeit erfolgreich gekrönt hat. Den Beschluss machen die in Stuttgart entstandenen deutschen Lieder von 1589. In diesen drei Liederdrucken reichen die Satztypen vom Cantus firmus-Satz über motettische und madrigalische Formen bis zum Strophenlied, während Lechners postum überlieferte handschriftliche Sammlung (1606) neben einer sechsteiligen Hohelied-Vertonung 15 kurze Spruchmotetten sowie acht Vertonungen deutscher und zwei lateinischer Texte vereint. In allen vier Sammlungen erscheinen weltliche und geistliche Lieder nebeneinander. Bemerkenswert ist in den Sammlungen die Zahl der geistlichen und weltlichen Lieder: Während sich in beiden Sammlungen von 1577 und 1606 die geistlichen und die weltlichen Lieder gegenseitig etwa die Waage halten, enthält das Liederbuch von 1582 die umfassendsten und eindringlichsten geistlichen Tonsätze (15 geistlich, 9 weltlich). Der Liederdruck von 1589 räumt dem weltlichen Element einen breiteren Raum ein (16 weltlich, 8 geistlich). Die Widmungsvorreden geben Hinweise auf die Adressaten und den Gebrauch der Sammlungen. Beispielsweise ist der Inhalt der Herzog Ludwig von Württemberg gewidmeten Sammlung von 1589 ausdrücklich zum Gebrauch durch die Fürstliche Hofkapelle bestimmt. Bei der Zusammenstellung der geistlichen sowie weltlichen Lieder orientierte Lechner sich an den Gepflogenheiten des Herzogs, der als Tafelmusik sowohl geistliche als auch weltliche Lieder schätzte.¹⁷⁰ In seiner Widmungsvorrede ist Lechner sehr bemüht, den Gebrauch und Genuss weltlicher Musik zu begründen:

„Auß welchen worten genugsam erscheinet/ das der König David nicht allein ein Geistliche Music beim Gottesdienst/ sondern auch sonsten bey der Königlichen Tafel ein Music zu seiner *recreation* vnd ergetzung gehabt: da ohne zweifel nicht allein geistliche/ sondern auch weltliche lieder (jedoch solche/ inn denen kein vnuerbarkeit) singen lassen. Dann weil Gott der HERR die liebliche kunst der Music nicht allein zu lob vnnd preiß seines Göttlichen Namens/ sondern auch zu ehrlicher ergetzlichkeit der Menschen/ vnd sonderlich seiner lieben Kinder/ gegeben: warumb wolt man selbige nicht auch zu weltlichen sachen vnd liedern gebrauchen?“¹⁷¹

Der Gebrauch der Liedsammlungen war jedoch keineswegs nur den höfischen Kreisen vorbehalten. Zu den Rezipienten der Lieder zählten ebenso das gehobene Bürgertum und das Patriziat. Lechners erste Sammlung (1577) weltlicher und geistlicher deutscher Lieder, die ausschließlich für das Repertoire privater Musikkpflege in Frage kam, widmete Lechner zur Gründung des dritten Nürnberger Musizierkreises den

¹⁷⁰ Vgl. Katharina Bruns, *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Kassel 2008, S. 25.

¹⁷¹ Lechner 1589, Widmungsvorrede. Zitiert nach Lechner- GA 11, Kassel 1980, S. XII.

sieben musikbegeisterten Junioren aus dem Patriziat, die sich zu einer „Erbaren Musicalischen Gesellschaft und zusammenkunft“ verbanden.¹⁷² Im Vorwort der Sammlung beschreibt Lechner, inwiefern sich die Widmungsträger um die Musikpflege verdient gemacht hatten:

„Nachdem ich dann ein zeitlang her an E. E. als meinen günstigen Junckern sonderlich und sambtlich/ nit allein/ was lieb/ lust/ vnd freud dieselben zur Musica tragen/ als dieser Kunst wolverstendige vnd erfarnen/ sonder auch/ was zu ubung vnd fortpflanzung derselbigen/ soviel an jnen gewesen/ ein Erbare Musicalische Gesellschaft vnd zusammenkunft angerichtet und verwilliget/ darzu auch keinen unkosten gespart/ vermercket hab/ auch sonsten günstige neigung neben erzeugen alles guten gegen mir/ überflüssig gespürt [...]“¹⁷³

Auch das für Nürnberg bestimmte Werk (1582)¹⁷⁴ mit madrigalisch komponierten geistlichen und weltlichen Liedern steht in engem Zusammenhang mit einer Zielgruppe, die sich ebenfalls um die Förderung der Musik bemühte. Lechner dedizierte es zwar dem berühmten Goldschmied und Mitglied des kleineren Rates Wenzel Jamnitzer, jedoch stand dieses Werk in Verbindung mit dem Kränzleinswesen und im Dienste der Freundschaft an Paul Dulner,¹⁷⁵ der 20 Dichtungen im Werk verfasst hat¹⁷⁶ und Wenzel Jamnitzer sehr verbunden war. Wenzel Jamnitzer gehörte wohl keiner der Nürnberger Musikgesellschaften an; hingegen ist Paul Dulner Gründungsmitglied¹⁷⁷ des Sodalitium musicum, das sich im Jahr 1568 als eine „erbare musicalische Versammlung“ eine „Krentzleinsordnung“ gab.¹⁷⁸ Die Mitglieder waren Humanisten, hochgebildete Kenner und Liebhaber, die sich der privaten Pflege und Förderung der Musik befleißigten. Für dieses Musikkränzlein ist offenbar Lechners Sammlung von 1582 bestimmt. In der Widmungsvorrede (vom 30. November 1581) der Sammlung gibt Lechner nähere Auskunft über die musikalischen Vorlieben des Adressaten: Wenzel Jamnitzer hatte „*ein sondere neigung zu der lieblichen Kunst Musica*“, und pflegte „*dieselbe mit grossem fleiß vnd frölichen hertzen*“¹⁷⁹ anzuhören. Daraus kann man entnehmen, dass Jamnitzer als Gast und

¹⁷² Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., Göttingen 1957, S. 24.

¹⁷³ Lechner 1577, Widmungsvorrede. Zitiert nach Lechner-GA 3, Kassel 1954, S. XIII.

¹⁷⁴ Die Widmung datiert vom 30. November 1581.

¹⁷⁵ Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 49 f.

¹⁷⁶ Vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*, in: Archiv für Musikwissenschaft, 11. Jahrgang 1954, S. 315-322, hier S. 315 f.

¹⁷⁷ Zur Namenliste der Gründungsmitglieder siehe Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 13 f.

¹⁷⁸ Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 7 ff.

¹⁷⁹ Lechner 1582, Widmungsvorrede (vom 30. November 1581). Zitiert nach Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. XIV.

Zuhörer an den Zusammenkünften des Musikkranzleins teilgenommen hat.¹⁸⁰ Während die drei Liederdrucke von 1577, 1582 und 1589 zwei gesellschaftlichen Gruppen gewidmet wurden, die auf der einen Seite aus dem höfischen Bereich und auf der anderen Seite dem Bürgertum und dem Patriziat angehören, ist die letzte postum überlieferte handschriftliche Sammlung (1606) die private Sammlung eines Künstlers, die er für das Musizieren im eigenen Hause und in der eigenen Familie geschaffen hat. Die Stücke waren in der Zeit zwischen 1599 und 1604 entstanden und sind zumeist für den internen Gebrauch im Hause Lechners und der dort untergebrachten zehn Kapellknaben, die Lechner unterrichten musste, gedacht.¹⁸¹

¹⁸⁰ Vgl. Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. IX f.

¹⁸¹ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, Kassel 1973, S. VI u. XVI.

1 *O Tod, du bist ein bittre Gallen* (GA 7, Nr. VII)

Der Text

Paul Dulners Text¹⁸², „das Kronstück der Sammlung“¹⁸³, besteht aus zwei Teilen mit ungleichen Zeilen. Beide beginnen mit dem Ausruf *O Tod*. Der paarig gereimte achtzeilige erste Teil¹⁸⁴, welcher die Bitterkeit des Todes darstellt, gliedert sich inhaltlich (auch syntaktisch) in zwei und sechs Zeilen. Der zehnzeilige zweite Teil, der „ein Triumph auf den Sieg Christi“¹⁸⁵ ist, gliedert sich in zwei Einheiten aus jeweils fünf Zeilen¹⁸⁶:

Prima pars:

O Todt du bist ein bittre gallen/
Du wilt mir gar keins wegs gefallen/
Wann ich dein denck/
Dein nam mich krenckt/
Ich kann nit frölich werden/
Allhie auff dieser Erden/
Du plöckst dein zeen/ sam wölstu mich gar fressen/
Du meinst villeicht/ ich habe Christi vergessen.

Zeile *Secunda pars:*

1 O Todt/ wie kanst du sein so gar vermessen/
2 Du meinst, ich hab des grossen streits vergessen/
3 Du todten man/
4 Sag mir jetzt an/
5 Wie ist es dir damals ergangen/
6 Du meinst, du hetst Christum gefangen/
7 Der dich im sieg/
8 Mit deinem krieg/
9 Hat gantz vnd gar verschlungen/
10 Dahin darffst nimmer kommen.

Im Text, der an den Beginn der Motette *O mors, quam amara est memoria tua* von Orlando di Lasso anknüpft¹⁸⁷, finden wir mehrfach die elfsilbige italienische Langzeile (Z. 7 u. 8 im Teil I; Z. 1 u. 2 im Teil II) und den in der deutschen Lieddichtung sehr seltenen Neunsilbler¹⁸⁸ (Z. 1 u. 2 im Teil I; Z. 5 u. 6 im Teil II). Außerdem finden wir paarige siebensilbige italienische Verse¹⁸⁹ (Z. 5 u. 6 im Teil I; Z. 9 u. 10 im Teil II). So wird das Stück tatsächlich als ein deutsches Madrigal angesprochen¹⁹⁰. Ein deutsches Madrigal tritt zum ersten Mal im 16. Jahrhundert auf. Nachdem sich in Deutschland ab 1540 durch Drucke italienischer Madrigale ein Interesse an dieser Gattung deutlich gemacht hat, schrieben deutsche Komponisten

¹⁸² Vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*, in: Archiv für Musikwissenschaft, 11. Jahrgang 1954, S. 321.

¹⁸³ Uwe Martin, ebenda.

¹⁸⁴ Konrad Ameln gliedert dagegen den Text in siebenzeiligen ersten sowie achtzeiligen zweiten Abschnitt. Vgl. Konrad Ameln, *Die Texte zu Lechner-GA 7*, Kassel 1974, S. 128 f.

¹⁸⁵ Konrad Ameln, Begleitwort, a. a. O., S. VIII.

¹⁸⁶ Der Liedtext ist in der Schreibweise des Originals (nach Lechner-GA 7, S. 128 f.) wiedergegeben.

¹⁸⁷ Vgl. Konrad Ameln, *Quellenübersicht zur Lechner-GA 7*, Kassel 1974, S. 137.

¹⁸⁸ Vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter*, a. a. O., S. 316.

¹⁸⁹ Die italienischen Versformen (Zehn- und Elfsilbler und paarige sechs- und siebensilbige Verse) dringen mit Regnarts Villanellen von 1576, 1577 und 1579 in die deutsche Lieddichtung ein. Hierzu vgl. Caspari, Rolf, *Liedtradition im Stilwandel um 1600, Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1971, S. 26.

¹⁹⁰ Vgl. Peter Jost, Art. *Lied*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5 (1996), Sp. 1276; Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter*, a. a. O., S. 321.

zunächst italienische und schließlich auch deutsche Madrigale.¹⁹¹ Wie schon Uwe Martin bemerkt, finden sich in Dulners Texten des Liederbuches (1582) in mehreren Fällen eindeutig bewusst geschaffene freie, madrigalische deutsche Verse nach dem italienischen Vorbild¹⁹². Entsprechende italienische Dichtungen aber waren nachweislich auch zur Zeit Lechners und Dulners in Nürnberg nicht mehr unbekannt. Man hatte sich in Nürnberg seit 1576 die textlichen und musikalischen Formen der italienischen Villanelle und Canzone zu eigen gemacht¹⁹³. Zwar versteift sich Lechner keineswegs auf italienische Formen¹⁹⁴, aber es finden sich in der vierstimmigen Kanzonen-Sammlung von 1586 (88) sieben Kanzonen unter den 30 Texten mit italienischen Formen¹⁹⁵. In der Sammlung von 1589 (GA 11) entdecken wir auch zwei strophische Liedtexte (Nr. 7 sowie Nr. 23), die rein italienische Formen haben¹⁹⁶.

Außerdem ist in dem einzigartigen Lied *O Lieb, wie süß und bitter* (Nr. 12) aus dem Liederbuch von 1577 auch der Text fast ein Madrigal¹⁹⁷. Man weiß nicht, ob Lechner die etwa gleichzeitigen Madrigale Marenzios gekannt hat; auf jeden Fall komponierte Lechner noch weitere deutsche Madrigale: die Hoheliedsätze, welche schon Friedrich Blume als „deutsche Madrigale über biblischen Text, von höchster Bewegtheit und Bildkraft“¹⁹⁸ bezeichnet hat.

Die Anlage der Komposition

¹⁹¹ Vgl. Hans Engel, Art. *Madrigal*. *Das Madrigal in Deutschland*, in: MGG, Sachteil 8 (1960), Sp. 1449-1455, hier Sp. 1449 f.

¹⁹² Der madrigalischen Versform zugehörig sind: die Ungleichstrophigkeit (Nr. VII, VIII, X, XI, XIII, XV, XVII, XVIII und XIX), Elf- und Sieben-Silbler (Nr. VIIa, b und XXII), siebensilbiges Zeilenpaar (z. B. Nr. XIX b, XXIII und XXIV), Neunsilbler (Nr. VIIa, b, XIX b und XXIII) und die große Anzahl der Verse (z. B. über 12 Verse: Nr. II, IV, X, XIV, XVI und XX). Hierzu vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Textdichter*, a. a. O., S. 321 ff.

¹⁹³ Musikalisch nimmt die Canzonette eine Zwischenstellung ein zwischen Villanelle und Madrigal. Die Canzonette hat gemein mit dem Madrigal: fehlende Abteilungsstriche innerhalb des musikalischen Körpers, extensive Wiederholungen größerer und kleinerer Textpartien. Zwischen italienischen Villanellen- und Canzonettenstrophen besteht kein anderer Unterschied. „Doch bevorzugt die Canzonette im Gegensatz zur Villanelle eine vier- oder fünfzeilige Strophe, worin 7- und 11-Silbler gerne gemischt erscheinen. Besonders typisch für die deutschen Canzonettenstrophen ist dann ferner die Aufeinanderfolge eines 5- und 7-Silblers (oder umgekehrt)“. vgl. Rudolf Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik*, Heidelberg 1914, S. 58 f.

¹⁹⁴ Vgl. Hans Engel, a. a. O., Sp. 1450.

¹⁹⁵ Siehe Lechner-GA 9, Nr. 9, 10, 14, 23 (11 a 11 a 11 a); Nr. 1 (7 a 7 a 6 b 6 b); Nr. 30 (11 a 10 b 10 b); Nr. 21 (7 a 7 a 7 b 11 b 7 c 7 c). Hierzu vgl. Rudolf Velten, a. a. O., S. 60 sowie Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 114.

¹⁹⁶ Die zwei Lieder weisen im Metrum italienische Formen auf: Nr. 7 = 6 a 6 a 7 b 7 b 7 b 7 b; Nr. 23 = 10 a 10 a 10 a. Hierzu vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 140.

¹⁹⁷ Vgl. Walter Wiora, *Das Deutsche Lied, Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel 1971, S. 73 sowie Ludwig Finscher, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 3, Teil 2, Laaber 1990, S. 554.

¹⁹⁸ Friedrich Blume, a. a. O., S. 99.

Die den Tenor verdoppelnde fünfstimmige „Liedmotette“¹⁹⁹ (S A T T B) hat in beiden Teilen folgende Stimmumfange:

Teil I

Diskant: $d' - d''$ (dazu je einmal h und c')

Alt: $a - a'$

Tenor I: $c - e'$ (dazu einmal f')

Tenor II: $c - e'$

Bass: F-a

Teil II

Diskant: $e' - e''$ (dazu einmal d')

Alt: $a - a'$

Tenor I: $c - e'$

Tenor II: $d - e'$ (dazu einmal c)

Bass: F-a

Zunächst einmal weisen bereits die Schlüsselkombinationen C1, C3, C4, C4, C4 (F4 im Teil II)²⁰⁰ auf den dorischen Modus hin, weiter entsprechen die Ambitus von Discantus, Tenor I (= Quinta vox) und Tenor II (die beide den gleichen Schlüssel C4 und fast gleichen Ambitus aufweisen) deutlich dem authentischen Bild. So lässt sich die Tonart dieses Werkes als I. Modus erkennen, wenn man den zweiten Teilschluss als einen modal regelwidrigen Halbschluss des I. Modus beobachtet. Betrachten wir nunmehr den Kadenzplan des ganzen Werkes, so lautet die Kadenzordnung wie folgt:

	<u>Ton</u>	<u>Stimme mit clausula</u>	
		cantizans	tenorizans
O Tod, du bist ein bittere gallen,	f	im T II	im S
du willst mir gar keinswegs,	d	A	S
gar keinswegs, gar keinswegs gefallen.	c	S	T II
Wann ich dein denk, wann ich dein denk,			
dein Nam mich kränkt,	e-mi	T II	S
ich kann nicht fröhlich werden	a	T I	S
allhie auf dieser Erden;	d	S	T I
du bleckst dein Zähn, als wollst du mich gar fressen,	c	T II	A (neue Tenorklausel)
du meinst vielleicht, du meinst vielleicht,			
ich hab Christi vergessen?	d	A	T II
Der ander Teil:			
O Tod, wie kannst du sein	e-mi	B	A
so gar vermessen, so gar vermessen	g	T I	B
du meinst, ich hab des großen Streits vergessen?	a	S	T II
Du Totenmann, sag mir jetzt an,			
wie ist es dir damals ergangen?	g	A	T I
du meinst, du hättst Christum gefangen,	g	S	T II (neue Tenorklausel)
du meinst, du hättst	c	S	T I
Christum gefangen,	c	T I	B
der dich im Sieg mit deinem Krieg	g	A	T II
hat ganz und gar verschlungen, hat ganz und gar verschlungen,			
dahin darfst nimmer kommen,	c	A	T I (neue Tenorklausel)
dahin darfst nimmer kommen,	a	S	T II
dahin darfst nimmer kommen.	a	(Supplementum der vorangegangenen Kadenz)	

Die beiden Teile werden in der Komposition als getrennte Teile behandelt, wobei der erste Teil des dorischen Satzes mit einem Ganzschluss auf der Finalis d und der zweite mit einem modal regelwidrigen Halbschluss auf a endet. Innerhalb des ersten Teils

¹⁹⁹ Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. VIII.

²⁰⁰ Zu den originalen Schlüsseln siehe Lechner-GA 7, S. 127, Nr. VII.

findet sich der formale Einschnitt, der gekennzeichnet ist durch die Kadenz *c* auf dem Wort *gefallen* (M. 11) nach der zweiten Zeile, wobei die beiden Hauptclausulae, cantizans und tenorizans, in der Cantus- und der Tenorstimme zusammenwirken. Im zweiten Teil bezeichnet die Kadenz *g* auf dem Wort *ergangen* (M. 13) das Ende des ersten Abschnitts. Die beiden Abschnitte sind durch eine Generalpause voneinander geschieden, wobei der Kontrast der beiden Abschnitte noch durch die Reduktion der Stimmzahl erhöht wird.

Betrachten wir zunächst im ersten Teil die Kadenzfolge näher. Im Gegensatz zu der Erwartung der beiden modal wichtigsten Kadenzen auf der Finalis sowie auf dem Oberquintton²⁰¹, welche im authentischen I. Modus (mit Finalis *d* oder *g-re*) charakterisierend als erste Kadenz auftreten²⁰², erscheint die clausula tertiaria auf *f* als erste Kadenz. Die dreimal auftretende Kadenz auf *d* als clausula primaria sowie die Kadenz auf *a* als clausula secundaria entsprechen genau der Norm des I. Modus. Die übrigen sind die diesem Modus fremden Kadenzen: Die *mi*-Kadenz auf *e* sowie die zweimal auftauchende Kadenz auf *c*. Besonders zeigt der zweite Teil (in Hinsicht auf den I. Modus) eine modal regelwidrige Kadenz-Disposition. Die Clausula primaria erscheint nicht mehr in diesem zweiten Teil, weithin überwiegen die modusfremden Kadenzen. Wir finden nur die dem I. Modus eigene clausula secundaria auf der Oberquint-Repercussa (*a* bzw. *a'*). Betrachten wir den Text, so zeigt sich alsbald die Ursache dieser so regelwidrigen Gestaltung. Lechner bestimmt zur Vertonung von Dulkers Text den I. Kirchenton. Wegen des affektvollen traurigen Textes hätte er den phrygischen Modus, der einerseits zu traurigen Sachen geneigt ist, und andererseits auch den Tod anspricht, anwenden können. Trotzdem verzichtet Lechner nicht auf den Charakter des III. Kirchentons im ersten Teil: Phrygische Wendungen und die *mi*-Kadenz stehen ihm zu Gebote, um die traurigen oder schmerzlichen Affekte auch im dorischen Modus emphatisch zu betonen. Aber der den Tod ansprechende Text des zweiten Teils betont Lechner in nicht dem ersten Teil zugehöriger Tonart, und zwar im auf *a* schließenden äolischen Modus (im X. Modus Glareans), den Lechner wie sein Lehrer Lasso als phrygische Transposition ansieht²⁰³. Als Beispiel eines solchen

²⁰¹ Vgl. Lechner GA 3, *Nach Gsund und Freud steht mein Begier* (Nr. I): erste Kadenz auf der Finalis *d* (M. 13/14); *Wann wir in höchsten Nöten sein* (Nr. III): erste Kadenz auf dem Oberquintton *d* (M. 13/14); GA 7, *O Menschenkind, merk eben* (Nr. II): erste Kadenz auf der Oberquint-Kadenz *d* (M. 4/5). Hierzu vgl. auch Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 130 f.

²⁰² Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 121 ff.

²⁰³ Vgl. dazu Lechner Brief aus Stuttgart an Samuel Mageiro (Archiv des Evang. Stifts in Tübingen) vom 8. August 1593, veröffentlicht von Georg Reichert, *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um*

III. Modus, der auf e fundiert, dennoch den Schluss auf a bildet²⁰⁴, finden wir nicht nur in diesem zweiten Teil der Liedmotette, sondern auch in seiner weltlichen Durchkomposition²⁰⁵ und in seiner Villanellen- (1576)²⁰⁶ sowie Kanzonensammlung (1586/1588)²⁰⁷.

Der regelwidrige Schluss dieser Liedmotette auf *a* wird offenbar hier beabsichtigt, veranlasst durch die Worte *du* (= Tod) *nimmer kommen*. Zwar können im frühen 16. Jahrhundert Schlüsse dieser Art noch ohne wortausdeutende Funktion eintreten, aber die Zeit der klassischen Vokalpolyphonie kennt den Schluss außerhalb der Finalis nur mehr als Ausnahme, die durch den Text begründet sein muss²⁰⁸. Prüfen wir nun die Kadenzfolge des zweiten Teils in Hinsicht auf den III. Modus. Die erste Kadenz auf e sowie die Kadenz auf der Repercussa c bzw. c'' als Hauptkadenzen, die auch im Choral des III. Modus schon sehr stark verbreitete Kadenz auf a und die in Motetten oder anderen Kompositionen des III. Modus bisweilen auftretende Kadenz auf g²⁰⁹ entsprechen genau der Norm des III. Modus. Wir können durch die bisherige Beobachtung der Kadenz-Disposition feststellen, dass die Liedmotette eindeutig aus zwei modal ungleichen Hälften besteht und ihre Gestaltung sich aus dem Text begründet. Dieses Verfahren Lechners, den Gesamtablauf von Werken tonartlich normwidrig zu gestalten, findet sich vor allem in Madrigalen sowie Motetten²¹⁰. Bernhard Meier zufolge entstehen dadurch „modale Monstra“²¹¹.

Satztechnik

1590, in: Archiv für Musikwissenschaft 10 (1953), S. 210 ff., wo es heißt; „Ich halte sambt dem Orlando, mit den eltisten Musicis das allein vier thon sein, nemlich re, mi, fa, sol, (.die andern 2 extremae voces, als Vt und La sind in mutatione vnter diesen begriffen.) [...]“; Zum äolische Modus schreibt Lechner: „Ir Decimus tonus ist vnserm tertio & quarto so gleich in ambitu, das vast kein differentz, allein in sede finnali, Zuspüren [...]“.

²⁰⁴ Uwe Martin bezeichnet diese Tonart als „A phrygisch“. Vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., 133 f.

²⁰⁵ Vgl. Lechner-GA 7, *Elend bringt schwere Pein* (Nr. XV), der erste Teil des III. Modus schließt mit einer Kadenz auf a.

²⁰⁶ Vgl. Lechner-GA 2, Teil II, Nr. 6 und 8.

²⁰⁷ Vgl. Lechner-GA 9, Nr. 8, 13 und 14.

²⁰⁸ Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 337.

²⁰⁹ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 93 sowie 151.

²¹⁰ Zum Madrigal vgl. *Anima cruda* von Marenzio (Publikationen Älterer Musik 6, 108 f.); zur Motette vgl. *Illu mina oculos meos* von Lasso (GA. I, 107 ff.).

²¹¹ Bernhard Meier hat den Verfahren, den Gesamtablauf von Werken modal regelwidrig zu gestalten, in drei Haupt-Verfahrensweisen unterteilt: die Entstellung des Kadenzplans ganzer Werke, den modal antithetischen Gesamtaufbau und die mit Absicht tonartlich monströse Komposition. Vgl. ders., *Die Tonarten*, a. a. O., S. 358 ff.

selbständige Bewegung mit kleiner Rhythmik weiter, indem er die *Repercussio e'-c''* des III. Modus exponiert. Auch in beiden Teilen setzten Binnenstimmen im dichten Abstand gleichzeitig ein, die Oberstimme imitiert als letzte das Soggetto in der Oberoktav.

Das stufenweise absteigende Soggetto *O Tod* wird von Alt und Diskant in der Oberquinte sowie in der Originallage imitiert, während der Tenor I, der vom Bass in der Unterquart nachgeahmt wird, in Terzparallelen zum Alt geht. Hier wird die „Todesangst des Anfangs durch das allmähliche Einsetzen der Stimmen in tiefer Lage, die langen Noten, die verhakte Stimmführung und nicht zuletzt durch den überraschenden Baßeinsatz im 2. Takt mit dem Vorhalt der beiden Oberstimmen musikalisch ausgedrückt“.²¹² Ab Mensur 6 führt der Sopran die zweite Zeilenhälfte (*ein bittre Gallen*) mit langsamer Bewegung wiederum stufenweise bis zur Quinte abwärts, dazu gehen Alt und Bass rhythmisch zusammen, während die beiden Tenöre selbständig sind. Die zweite Imitation mit dem Soggetto *du bleckst dein Zähn* (ab M. 21/22) wird im dichten Abstand in allen Stimmen durchgeführt. Diesen siebten Zeilenabschnitt beschrieb Anna Amalie Abert: „Ganz unwillkürlich muß dem Hörer bei der überraschend auftretenden Achtelkoloratur auf ‚plöckst‘ [bleckst] und dem schnellen Vereinigen der Stimmen zum homorhythmisch deklamierten Satz am Schluß des Abschnittes das grinsende Totengesicht des Textes leibhaftig vor Augen stehen, so plastisch hebt sich dieser Abschnitt von den ihn umrahmenden ab, so zwingend wirkt die tonsymbolische Koloratur und die plötzliche Hast der Bewegung.“²¹³ Der Beginn der letzten Zeile (ab M. 24) bildet dazu auch einen Gegensatz durch das Deklamationstempo und den Wechsel der Stimmenzahl.

Das erste Soggetto erscheint wiederum zu Beginn des zweiten Teils, jedoch nur in Diskant und Tenor I. Alt und Tenor II setzen gleichzeitig mit dem Diskant ein. Die langsame Bewegung auf dem Text *O Tod* wird bei den Teilwiederholungen mit Chorspaltung (*wie kannst du sein* bzw. *so gar vermessen*) immer schneller, so bewegen sich die Stimmen am Zeilenende überwiegend in Semiminimen.

Die letzte Imitation findet sich in der Zeile 9 (ab M. 21/22), hier beginnt der pausierende Tenor I mit dem neuen Soggetto (*hat ganz und gar*), das von den

²¹² Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 2); Reprint Kassel 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29), zu Lechner bes. S. 101-122, hier S. 109.

²¹³ Anna Amalie Abert, a. a. O., S. 109.

Außenstimmen imitiert wird. Nach der Textwiederholung (ab M. 22/23) vereinigen sich die Stimmen auf dem Wort *verschlungen* (M. 24) und es folgt die Generalpause, für die man einen textbezogenen Sinn vermuten kann. Solch eine Generalpause findet sich auch im ersten Teil nach dem Wort *fressen* (M. 23). Die dreimal vorgetragene letzte Zeile (ab M. 24/25) beginnt zunächst mit dem aufgelockerten vollstimmigen Blocksatz, ab M. 26 wird sie vierstimmig. Die erste Wiederholung (ab M. 27/28) in den vier Oberstimmen ist harmonisch in die Oberquintlage versetzt (hier übernimmt der Tenor I die Unterstimme) und sie schließt mit einer Kadenz auf a. Ihr folgt die vollstimmige letzte Wiederholung (ab M. 29/30), die als Supplementum dient. Während Diskant und Tenor den Ton a' bzw. a halten, umspielen andere Stimmen wiederholend den letzten Vers.

Teilwiederholung

In diesem Stück ist vor allem die Wiederholung der Textglieder, die einer der madrigalischen Züge ist²¹⁴, auffallend; die vollständige Textwiederholung findet sich nur im zweiten Teil (Z. 6, 9 u. 10). Alle Teilwiederholungen sind meist mit einer Chorspaltung verbunden und zeigen fast homophone Formen. In der zweiten Zeile erscheint das Textglied *gar keinswegs* (ab M. 9) „in der energischen, leichten Deklamation und der mehrfachen Wiederholung“²¹⁵ kontrastierend zum Anfang, dabei wird der Ausdruck der Verneinung durch konzertierendes Wechselspiel von Chor und Solo (Tenor II) sowie die zweimaligen Versetzungen in eine hohe Stimmenlage gesteigert. Da der Sopran seinen höchsten Ton auf dem Wort *gefallen* erreicht und der Bass tief liegt, zeigt sich hier der weiteste Stimmumfang innerhalb des ersten Teils. In der nachfolgenden Zeile wird die erste Zeilenhälfte *Wann ich dein denk* (ab 11/12) bei der Wiederholung in den Oberchor (M. 13) versetzt, hier hinkt der Sopran rhythmisch den drei Stimmen nach. Die Textteile *du meinst vielleicht* (M. 24/25) ist zunächst dreistimmig, ihre Wiederholung findet sich in vier Stimmen. Dabei wird die Klangfolge in die Unterquinte transponiert. Im zweiten Teil werden die Textteile *wie kannst du sein* (ab M. 3/4) bzw. *sogar vermessen* (M. 5/6) jeweils im vierstimmigen Unterchor wiederholt, wobei die Stimmen mit Varianten verlagert werden, aber die Klangfolge der Wiederholungsteile mit kleinen Änderungen gleich bleibt:

²¹⁴ Vgl. Rudolf Velten, a. a. O., S. 59.

²¹⁵ Anna Amalie Abert, a. a. O., S. 109.

<i>wie kannst du sein</i>	<i>wie kannst du sein</i>
C <u>F⁶</u> <u>d⁶</u> <u>e</u>	e <u>F</u> <u>d</u> <u>E</u>

<i>so gar vermessen</i>	<i>so gar vermessen</i>
E a6 <u>G⁶</u> <u>F⁶</u> <u>G</u>	G C <u>G⁶</u> <u>F⁶</u> <u>G</u>

Vollständige Textwiederholungen erscheinen nur im zweiten Teil, und zwar in folgenden Zeilen:

Zeile 6: 4st. - 5st. - 4st.

Zeile 9: 4st. - 5st.

Zeile 10: 5st. - 4st.- 5st.

Dabei werden Chorspaltungen mit stets beachteter Konsequenz eingesetzt, je nachdem sie der Text erfordert, sei es, bildlich das Tiefe und Hohe darzustellen, sei es Freude und Schmerz zu betonen. Die sechste Zeile (ab M. 14/15 im Teil II) erscheint zunächst im Blocksatz in den vier Oberstimmen, dann folgt eine chorische Wiederholung, die aus der vollstimmigen ersten Zeilenhälfte (M. 16/17) und der zweiten (M. 17/18-19) in den vier Unterstimmen besteht. Die Textteile *Christum gefangen* (ab M. 17/18) wird im Unterchor dargestellt, dagegen die nachfolgenden beiden Zeilen (*der dich im Sieg/ mit deinem Krieg*) im Oberchor. Hier steigt der Sopran zu seinen höchsten Ton e'' (M. 20) auf, zu dem sich der Tenor II in Dezimenparallelen bewegt. Der zweimalige Vortrag der Verszeile *hat ganz und gar verschlungen* wird durch Semiminimen, welche einen Triumph des Todes darstellen, deklamiert²¹⁶. Die letzte Textzeile des Stückes wird dreimal vollständig vortragen, ein Prinzip der Schlussbegründung, das im 16. Jahrhundert allgemein üblich war.

Verhältnis zum Text im Einzelnen

Im ersten Teil, welcher die Bitterkeit des Todes darstellt, überwiegt die wortgebundene descensus-Bewegung: auf den Worten *ein bittre Gallen* (ab M. 6 im S) und auf dem nachfolgenden Zeilenglied *du willst mir gar keinswegs* (M. 8/9 im S), auf der dritten Verszeile *wann ich dein denk dein Nam mich kränkt* (ab M. 13 im S) und auf der vierten Textzeile *ich kann nicht fröhlich werden* (ab M. 15/16 im S). Alle Melodien treten vor allem in der Oberstimme ein und steigen stufenweise ab, so dass ein schmerzlicher Affekt deutlicher betont wird. In der nachfolgenden sechsten Zeile findet sich noch eine bildliche Darstellung durch den räumlichen Abstieg auf dem

²¹⁶ Vgl. Robert William Molison, *The Sacred Choral Lieder of Leonhard Lechner*, Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1971/72, S. 78.

Text *dieser Erden* (M. 20/21). Hier steigt der Tenor I bis zur Sexte ab, vor allem der Sopran unterschreitet seinen unteren Ambitus.

Dem Charakter des Textes entsprechend werden in diesem Stück Melismen sehr sparsam verwendet. Die textbezogenen Melismen auf dem Wort *bleckst* (M. 21/22) werden bildhaft gestaltet. Dem Wort *Streits* (M. 8/9 im Teil II) wird ein dynamischer Affekt durch die aufsteigende schnelle Bewegung und durch die imitierende Nacheinanderfolge in den drei Stimmen verliehen. Bei Worten wie *wērdēn* (M. 17/18), *Ērden* (M. 20/21) und *Chrīsti* (M. 27/28) wird die Sprachrhythmik sowie – betongung musikalisch durch die rhythmische Dehnung bzw. durch die Tonhöhe gekennzeichnet:

Alt	Bass	Bass
		
wer - - - den	wer - - - - - den	Chri - - - - - sti

Zu den wichtigen Kompositionstechniken Lechners gehört die textbezogene Verwendung harmonischer Mittel, die durch die beiden Gruppen der Dissonanzen und der Klauseln vertreten werden.

Lechner: Zeile 3-4 (M. 12-15)



Die beiden Verszeilen 3-4 (*Wann ich dein denk/ dein Nam mich kränkt*) werden durch die stufenweise bis zur kleinen Sexte absteigende Oberstimme sowie durch die tiefe Lage (A u. B) dargestellt, zudem treten Quarte und Septime als dissonierendes Ausdrucksmittel auf dem Wort *Nam* (= Tod) auf. Auch als harmonisches Ausdrucksmittel verwendet Lechner vor allem Quartsext- und Terz-Sextklänge zur Darstellung des *Todes* und der *bittren Gallen* am Satzbeginn:

Lechner: Zeile 1 (M. 1-5)

Es findet sich sogar ein Querstand zwischen Tenor I und Sopran auf dem Ausruf *O*. Die Anfangszeile schließt mit der Kadenz auf *f* (M. 8). Diese Klausel mit dem tiefen F-Klang, die völlig unabhängig vom Modus stets auf F basiert, erscheint bei Lechner bei Wörtern wie *Tod*, etwas Düsteres oder Tiefes.²¹⁷

Bei Johann Eccard erscheinen auch Terz-Sextakkorde, Quartsextakkord sowie –vorhalte als ein musikalisch geeignetes Ausdrucksmittel, das Leiden Jesu Christi und den Kreuzestod darzustellen. In einer Liedmotette verwendet Eccard nur die vier Unterstimmen von sechs Stimmen (S S A T T B), um den düsteren Charakter zu betonen:

Eccard: *Im Garten leidet Christus Not* ²¹⁸(M. 3/4-6)

²¹⁷ Vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 114 f.

²¹⁸ Zur Ausgaben, in: *Geistliches Chorlied*, hrsg. von Gottfried Grote, Berlin 1974, Bd. I, Nr. 36, sowie *Erster Theil der Preußischen Festlieder von Advent biß Ostern* (1642), hrsg. von Gustav W. Teschner, Leipzig 1858, Nr. 23.

Bei Lasso lässt sich diese Technik ebenfalls in ähnlichem Kontext nachweisen; z. B. in dessen Motette „O mors quam amara es“, wo die Bitternis des Todes eben durch Terz-Sext- und Moll-Klänge versinnlicht wird:

Lasso: *O mors quam amara est* (M. 1-9)²¹⁹

Cantus

Altus I

Altus II

Tenor I

Tenor II

Bassus

O Mors, 6 6 6 o mors quam a - ma - - ra

²¹⁹ Vgl. Lasso-GA XV, S. 67 ff.

2 Die Liedmotetten aus dem Liederbuch von 1577 (GA 3)

Lechners *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen* von 1577 bezeichnet seinen ersten gewichtigen Beitrag zur polyphonen Gattung des madrigalesken deutschen Liedes. Wie oben erwähnt, widmete Lechner diese Sammlung dem dritten Nürnberger Musizierkreis, und zwar sieben musikbegeisterten unverheirateten jungen Patriziern aus Nürnberg. Das Liederbuch enthält 16 deutsche Lieder und eine lateinische Motette²²⁰ zur Einweihung der Altdorfer Hochschule, *Cum nova fatiloquus vidisset*.²²¹ Wie bereits Hartmut Krones nachgewiesen hat,²²² sind die Kompositionen dieses Liederbusches nach der Reihenfolge der Modi angeordnet:²²³

<i>Mit Vier Stimmen</i>	<u>Tonart (Finalis)</u>	<i>Mit Fünff Stimmen</i>	<u>Tonart (Finalis)</u>
1. Nach gsundt und freud	1. Ton (g-re) mit b	11. Herr Jhesu Christ	1. Ton (d)
2. Christ ist erstanden	1. Ton (g-re) mit b	12. O Lieb wie süß	1. Ton (g-re) mit b
3. Wann wir in höchste nöten sein	1. Ton (g-re) mit b	13. Halt hart hertz.....	3. Ton (e)
4. Christ der du bist	2. Ton (g-re) mit b	14. Auff sie hab ich...	5. Ton (f) b
5. Wann ich betracht	2. Ton (d')	15. Freundtlicher Heldt	6. Ton (c')
6. Der unfal reit mich	5. Ton (f) mit b	16. Nackend bin ich	7. Ton (g)
7. Ey wie so gantz freundlich	5. Ton (f) mit b	17. Cum noua fatiloquus	2. Ton (d')
8. So wünsch ich jr ein gute nacht	6. Ton (c')		
9. Ohn Ehr und gunst	7. Ton (g)		
10. Wol kompt der Mey	8. Ton (g)		

Anfangs stehen vierstimmige Sätze, danach folgen fünfstimmige, wobei jeweils geistliche Kompositionen vorangestellt werden. Die Skala riecht zunächst bei den vierstimmigen Sätzen vom auf g hochtransponierten I. Modus mit b-molle (Nr. 1-3) über den II. V. VI. VII. bis zum VIII. Modus auf g (Nr. 10). Danach schließt sich die Reihe fünfstimmiger Stücke an, welche abgesehen von der letzten lateinischen Motette (Nr. 17) auch eine ähnliche Ordnung bildet; sie beginnt mit dem I. Ton auf d (Nr. 11) und schließt mit den VII. Ton auf g (Nr. 16).

Wie alle zeitgenössischen Komponisten verwendete Lechner aufgrund des Mangels an gehaltreicher weltlicher Dichtung in jener Zeit vielfach alte Texte, vor allem solche aus den Forsterschen Sammlungen,²²⁴ dabei wählt er aber sorgfältig: Er scheidet

²²⁰ Siehe Abbildung des Originalregisters zu „*Neue Teutsche Lieder*“ in: Lechner-GA 3, Kassel 1954.

²²¹ Die letzte fünfstimmige lateinische Motette *Cum nova fatiloquus vidisset limina Phoebus* (Nr. XVII) ist von der Lechner-Gesamtausgabe aus dem Verband der *Neuen Teutschen Lieder* herausgenommen und erscheint unter den Festgesängen in folgendem Band: Leonhard Lechner, *Werke 14, Werke für besondere Anlässe*, hrsg. von Uwe Martin, Kassel u. a. 1998, S. 7-16.

²²² Vgl. Hartmut Krones, *Petrarca und Wein, Liebe und Leid, Modale Lizenzen in den „Teutschen Liedern“ Leonhard Lechners*, in: Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag, hrsg. von Susanne Mautz/ Jörg Breitweg, Frankfurt am Main 2001, S. 11-26, hier S. 13ff.

²²³ Die folgende Beschreibung ist entnommen aus: Hartmut Krones, ebenda, S. 14.

²²⁴ Vgl. Uwe Martin, *Begleitwort* zu Lechner-GA 3, Kassel 1954.

Trinklieder und Schwankdichtungen, wie Lasso sie bevorzugte, aus.²²⁵ Die weltlichen Lieder der Sammlung sind meist Liebeslieder (Nr. VIII, X, XII, XIII u. XIV). Dies ist wohl ein unmittelbarer Hinweis darauf, dass für Lechner diese Nürnberger Jahre die glücklichsten seines Lebens waren. Es war die fruchtbarste Zeit seines Schaffens.²²⁶

Unter den geistlichen Liedern finden wir zwei (Nr. II u. IV) Choralbearbeitungen, die bereits im ersten Kapitel behandelt wurden, eine Hiob-Spruch-Motette (Nr. XVI), die Uwe Martin als „wohl das schönste und zugleich eigenartigste geistliche Stück der Sammlung“²²⁷ bezeichnete, und vier durchkomponierte Gesänge, die zur Liedmotette gehören und in der folgenden Analyse besprochen werden:

Nach Gsund und Freud steht mein Begier (Nr. I)
Wann wir in höchsten Nöten sein (Nr. III)
Wann ich betracht die Hinnenfahrt (Nr. V)
Herr, Jesu Christ, dir lebe ich (Nr. XI)

In der Gesamtausgabe sind die originalen Notenwerte der vier Liedmotetten zur Hälfte verkürzt; die originale Tonart des Stückes (Nr. XI) wurde transponiert.

²²⁵ Vgl. ebenda.

²²⁶ Lechner und Dorothea Lederer heirateten am 8. Oktober 1576, er war innerhalb kürzester Zeit zur führenden Musikerpersönlichkeit Nürnbergs herangereift, Jahr für Jahr erschienen neue Kompositionen von ihm im Druck. Vgl. Uwe Martin, *Begleitwort* zu Lechner-GA 3, Kassel 1954, sowie Marlis Zeus, *Leonhard Lechner, Ein Musiker der Renaissance in seiner Zeit*, Berlin 1999, S. 41.

²²⁷ Uwe Martin, ebenda.

2. 1 *Nach Gsund und Freud steht mein Begier* (Nr. I)

Das vierstimmige Gebetslied (S A T B) wird als dem auf g transponierten I. Modus mit vorgezeichnetem b-molle zugehörig von Bernhard Meier erwähnt,²²⁸ ihm liegt ein klagender und um die Gnade Gottes bittender Text,²²⁹ dessen Dichter A. Kitner oder A. von Losenstein ist,²³⁰ zugrunde. Zu diesem Text sind weder eine Melodie noch andere mehrstimmige Vertonungen bekannt.²³¹

Prima pars:

Nach gsundt vnnd freudt steet mein begir,
O herr, mein Gott, das klag ich dir,
ich kann so gar nicht meiden
Der welt natur vnnd aygenschaftt,
die mich mit gwaldt vnd ganntzer krafft,
O Herr, vonn dir wolt schaiden.

Secunda Pars:

Erbarm dich mein, gib mir deyn gnad,
so find ich trost vnnd guten rat,
sonst steet mein hertz in sorgen,
denn warlich du allain der bist,
der aller hertzen ain tröster ist,
es bleibt dir nichts verborgen.

Tertia pars:

O herr mein Got, rich nicht mein schuld,
allein gib mir die gnad vnd huld,
die dein Sun hatt erworben,
Da er vergoß sein edles blutt,
mir sündigem zu heyl vnd gut
willigklich ist gestorben.

Lechner komponiert die drei sechszeiligen Strophen als selbständige Teilabschnitte durch. Der erste Teil beginnt mit der Imitation und der Mittelteil mit einem auflockerten Blocksatz auf dem Gebetstext (*Erbarm dich, gib mir dein Gnad*). Die Secunda pars schließt mit einem Halbschluss auf d, während die Prima pars mit einer Kadenz auf der Finalis g schließt. Der Beginn der Tertia pars zeigt eine freie Polyphonie, das Stück schließt mit dem Ganzschluss auf der Finalis g.

Aufbau der Zeilen

Die drei Teile mit jeweils sechs Zeilen zeigen unterschiedliche Längen: Die Prima pars ist insgesamt 40 Mensuren, die Secunda pars 34, die Tertia pars 28 lang. Es werden immer sechs Mensuren weniger, und die Tertia pars ist der kürzeste Teil. Der

²²⁸ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 131.

²²⁹ Zum Vergleichstext siehe Philipp Wackernagel, a. a. O., Bd. III, Nr. 840.

²³⁰ Vgl. ebenda.

²³¹ Vgl. Uwe Martin, *Kritischer Bericht zu Lechner-GA 3*, Kassel 1954.

Grund der unterschiedlichen Längen beruht auf der Textwiederholung. Die Außenzeilen (1 u. 6) werden fast ausschließlich durch die ganze Wiederholung hervorgehoben und weisen zugleich die langen Abschnitte in jeden Teilen auf:

Prima pars: *Nach Gsund und Freud steht mein Begier* (Z. 1)
o Herr, von dir will scheiden (Z. 6)

Secunda pars: *es bleibt dir nichts verborgen* (Z. 6)

Tertia pars: *O Herr mein Gott, rechn' nicht mein Schuld* (Z. 1)
williglichen ist gestorben (Z. 6).

Dagegen werden die meisten Binnenzeilen (mit Ausnahme der zweiten Zeile der Prima pars und der dritten der Secunda pars) entweder ohne Wiederholung (z. B. in Tertia pars) gesungen oder nur teilweise kurz wiederholt (in Prima und Secunda pars). Anstelle der Textbetonung durch Wiederholung tritt in den Binnenzeilen die Textbetonung durch Kontrast oder auflockerte Blocksätze (besonders in der Tertia pars) auf. Eine Sonderstellung nimmt, der Konvention entsprechend, jeweils der letzte Satz ein: Die letzten Zeilen werden ganz wiederholt, wobei diese Textwiederholungen zur Schlussbegründung dienen. Musikalisch fast treue Wiederholungen finden sich in der Prima pars (ab M. 34/35) und in der Tertia pars (ab 23/24). Diese Wiederholungsteile sind ohne Veränderung der Stimmbeteiligung.

Satztechnik

Die erste Verszeile der Prima pars, die in Sopran und Tenor dreimal vollständig vortragen wird, bildet den längsten und in Hinsicht auf die Polyphonie dichtesten Abschnitt des Stückes. Sie beginnt mit der Imitation eines Quintsprungsoggettos auf den Worten *Nach Gsund*. Alt und Bass springen eine Quinte aufwärts und Sopran und Tenor eine Quinte abwärts. Die Melodiephrasen auf den Worten *Nach Gsund und Freud* sind vor allem in den beiden Oberstimmen nach den einzelnen Wörtern gestaltet: *Gsund* wird durch Quintsprung bildlich dargestellt, und ein freudiger Affekt zu dem Wort *Freude* durch Melismen in hoher Lage. Nach den zweimaligen vollständigen Textwiederholungen schließen die drei Oberstimmen die erste Zeile mit einer clausula secundaria (M. 13/14) auf der Oberquint-Repercussa (a bzw. a'), die im I. Modus (mit Finalis d oder g-re) oft als erste Kadenz gebildet wird²³². Im Gegensatz zu der ersten Zeile, in der Melodien sprunghaft und melismatisch in hohen Lagen geführt sind, wird die nachfolgende klagende Verszeile *o Herr mein Gott das klage*

²³² Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 130 ff.

Stimmen teilweise sowie mehrfach vollständig wiederholt, dabei zeigen die Stimmen eine selbständige Textunterlegung.

Die Tertia Pars ist fast ohne Imitation gebaut, stattdessen werden die Anfänge der Zeilen durch unterschiedliche Stimmeneinsatz variiert: Die ersten drei Zeilen werden in der Reihenfolge von Sopran, Bass und Alt eingeführt, während vierte und fünfte homorhythmisch beginnen. In der vom Tenor eingeführten letzten Zeile werden die Stimmen selbständig eingesetzt.

Der Sopran beginnt den Anruf *O Herr mein Gott* mit seinem höchsten Ton d'' (Reperkussionston) innerhalb der Tertia pars und mit langsamer Bewegung. Die übrigen Stimmen setzen auch in hohen Lagen ein. Die zweite Zeilenhälfte *rechn' nicht mein Schuld* wird in drei Unterstimmen (ab M. 5) durch eine descensus-Bewegung sowie durch eine clausula peregrina auf c (M. 6/7) dargestellt. Die Wiederholung des Textteils *rechn' nich mein Schuld* wird im dreistimmigen Oberchor vortragen, dabei wird die Unterstimme in die Oberquarte versetzt. Die drei Oberstimmen schließen die erste Zeile mit einer Kadenz auf b, dagegen führt der Bass die nächste Zeile mit einem Gebetstext ein. In dieser kurzen Zeile wird eine dringliche Bitte (*allein gib mir die Gnad und Huld*) durch das schnelle Deklamationstempo und wiederum mit einer modusfremde clausula in mi (M. 10/11) betont. Es folgen noch die kurzen Binnenzeilen 3-5 ohne Textwiederholung. Der Zeilenschluss der dritten Zeile wird durch eine Generalpause unterbrochen, wie bei den ersten beiden Zeilen in der Secunda pars. Alle Stimmen kadenzieren nach dieser Pause, aber schon an der Anfangsstelle der vierten Textzeile. In der fünften Zeile ist ein einheitlicher Zug des ersten und dritten Teils zu beobachten: Die einsetzende Tonfolge der Zeile 5 ist ähnlich wie bei der dritten Zeile der Prima pars. Die einzige Imitation in der Tertia pars erfolgt in der letzten Zeile. Der Bass bringt ein bis zur Quinte stufenweise aufsteigendes Soggetto, indem er seinen oberen Ambitus übersteigt. Die beiden Oberstimmen imitierten das Soggetto in dichtem Abstand, während der Tenor kontrapunktiert. Ab Mensur 23/24 folgt nach der kurzen Überreitung in den drei Unterstimmen die Zeilenwiederholung, in der alle Stimmen absteigen. Hier wird das Wort *williglichen* wird durch die Unterschreitung des unteren Ambitus im Alt (M. 23/24) bzw. durch die Überschreitung des oberen Ambitus im Bass (M. 24) betont, das Wort *gestorben* ist durch den modusfremden Halbton *es* im Alt sowie durch die bis zu dem tiefsten Ton e' des Soprans absteigenden Melismen (M. 23, im S) hervorgehoben.

Verhältnis zum Text

In der Prima pars wird die Textzeile *die mich mit Gwalt und ganzer Kraft* (ab M. 26/27) durch die auffällige Aufwärtsbewegung a'-d''-f''-f'' im Sopran, die in halben Noten über der schnelleren Bewegung der unteren Stimmen liegt, hervorgehoben. In dieser Zeile wirken noch die der Wortausdeutung dienenden Dreiklänge mit großer Terz zusammen.²³³ Lechner erhöht über den Basstönen d und g die Terzen (M. 27), so dass die Dur-Dreiklänge eindeutig vorwiegen. Eine weitere Stelle gleicher harmonischer Wirkung findet sich in der Secunda pars. Dem Vortrag von der ersten Zeile (*Erbarm dich mein, gib mir dein Gnad*) folgt der Halbvers *so find ich Trost* (M. 6/7 im Teil II), hier entsteht eine Dur-Episode im Note gegen Note-Satz, die einen wortausdeutenden Charakter einer Dur-Klangwirkung hat. Die Folge der klanglich fundierenden Basstöne, jeweils mit Terz-Quint-Klängen über sich, ist hier g-c'-f-b.

Für die Zeilenzäsuren gebraucht Lechner vor allem in ersten beiden Teilen meist die modal regulären Kadenzen der clausula primaria und secundaria. Die clausula tertiaria tritt nur einmal (M. 19/20) in der Secunda pars auf. Die übrigen Kadenzen im Stück, clausulae peregrinae, sind meist wortausdeutend motiviert. Wie bereits erwähnt, schließt die Secunda pars nicht mit dem realen Schlußton, sondern mit der Tonstufe d, mit einer modus fremden clausula in mi (d-mi). Hier ausdeutet (wie bereits Bernhard Meier bemerkte²³⁴) die Kadenz d-mi das Schlusswort *verborgen* aus. Ein weiteres Beispiel der Verwendung modal regelwidriger Kadenz findet sich in der zweiten Zeile der Prima pars. Beim ersten Vortrag der klagenden Verszeile *o Herr mein Gott das klage ich dir* (ab M. 13/14) wird ein schmerzlicher Affekt durch dreistimmige Terz-Sext-Parallelen (Fauxbourdon) und durch eine modusfremde Kadenz in mi (d-mi) betont, hier ist die modal regelwidrige mi-Kadenz durch das Wort *klage* motiviert.²³⁵ Der Ausruf *o Herr* wird beim zweiten Vortrag der Textphrase durch den Skalenabstieg im Umfang einer Septime vom Hochtönen g'' des Soprans aus besonders hervorgehoben. Lechner verwendet noch eine clausula peregrina in der ersten Zeile der Tertia pars zur Wortausdeutung. In Mensur 6/7 schließt der erste Vortrag mit einer Kadenz c in beiden Binnenstimmen (Tenorklausel im Alt wird dabei vermieden), hier deutet die modal normwidrige Kadenz das Wort *Schuld* aus.²³⁶

²³³ Zur Wortausdeutung durch Dur- oder Moll-Klang in der Musik des 16. Jahrhunderts vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 388 ff.

²³⁴ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 243.

²³⁵ Vgl. ebenda, S. 255.

²³⁶ Vgl. ebenda, S. 236.

Neben den selbstverständlichen Pausen bei Chorspaltung und Imitation finden sich in der Tertia pars Pausen (M. 14), die deutlich im Sinne der Affektsteigerung gemeint sind. Nach dem Vortrag *die dein Sohn hat erworben* (ab M. 11/12) wird zur Darstellung des Todes Christi das Schweigen aller Stimmen eingesetzt. Lechner stellt noch mit einer Generalpause (M. 6 im Teil II) die Bitte (*Erbarm dich mein, gib mir dein Gnad*) besonders eindringlich heraus:

Lechner: Secunda pars (ab M. 1)

Er - - barm dich mein, gib mir dein Gnad,
 Er - - barm dich mein, gib mir dein Gnad,
 Er - barm dich mein, gib mir dein Gnad,
 Er - - barm dich mein, gib mir dein Gnad,

Mit Hilfe der leiterfremden Töne entsteht ein Widerspiel von Dur- und Molldreiklängen derselben Stufe (I u. IV), das diesen beiden Vershälften eine charakteristische Note verleiht: b gegen h, e gegen es werden auf gedrängten Raum ausgespielt. Hier ist bemerkenswert noch die homophone Vertonung der Worte *Erbarm dich*. Wie schon bei Lasso betont auch Lechner gerade solche Worte mit einem Blocksatz als einem Stilmittel.

Lasso: *erbarme dich* (M. 11-13) aus *Wie lang o Gott* (1567, Nr. 10)²³⁷

er - - bar - me dich
 er - bar - me dich er - bar - me dich
 er - bar - me dich er - bar - me dich
 er - bar - - - - me dich er - bar - me dich
 er - bar - me dich

Auch in lateinischen Werken vertonen schon Lasso und Lechner Gebetstexte, vor allem die Wörter *misericordia* sowie *miserere*, häufig homophon.²³⁸

²³⁷ Zur Ausgabe *Wie lang o Gott*, in: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke*, Bd. 18, *Kompositionen mit deutschen Text*, hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1970, S. 27 ff.

²³⁸ Hierzu vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 77.

2. 2 *Wann wir in höchsten Nöten sein* (Nr. III)

Paul Eber hat das Gebetlied *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (EKG 282; EG 366) 1566 nach dem Hymnus „In tenebris nostrae“ seines Nürnberger Lehrers Joachim Camerarius (1500-1574) gedichtet.²³⁹ Von Ebers sieben vierzeiligen Strophen²⁴⁰ nimmt Lechner zu seiner vierstimmigen Liedmotette (S S A T) nur die ersten zwei Strophen. Den beiden paarweise gereimten Strophen liegt das jambische Metrum zugrunde:

<i>Prima pars</i>	<u>Zeile</u>	<i>Secunda pars</i>
Wann wir in höchsten nöten sein,	1	So ist das vnser trost allein,
Vnd wissen nicht wo aus noch ein,	2	das wir zusammen in gemein
Vnd finden weder hülff noch rhat,	3	zu dir ruffen, O trewer Gott,
ob wir gleich sorgen früe vnd spat.	4	umb rettung aus der angst vn not.

Lechner komponiert die beiden Strophen als selbständige Teilabschnitte eines auf g hochtransponierten authentischen dorischen Stückes (Tonartbeleg: Bernhard Meier²⁴¹) durch, indem er die erste Strophe mit einem Halbschluss auf d (s. u.) und die zweite mit Ganzschluss auf g (M. 34/35) und Supplementum (M. 35-39) schließt. Dabei verwendet er keine von den für diesen Text gebräuchlichen drei Melodien²⁴². Wie bei Lechners frühesten Liedmotetten üblich, sind die Außenzeilen durch mehrfache Textwiederholung erweitert (besonders die letzten Zeilen zeigen sehr lange Abschnitte), während die Binnenzeilen dagegen gesetzt sind.

Prima pars

Lechners erste Melodiephrase (*Wann wir in höchsten Nöten sein*) wird vom zweiten Sopran eingeführt und vom Alt tonal beantwortet. Dieser paarweise imitatorische Vorgang wiederholt sich gleich in den Außenstimmen (ab M. 4 im T u. ab M. 6 im S D), dabei kontrapunktiert vor allem der Sopran II mit variiertem Melodiekopf (M. 3/4; M. 6/7). Somit formt hier Lechner nach niederländischem Vorbild die einleitende Zeile als kanonisches Duett. Nach der Durchimitation wiederholt der Alt (ab M. 8/9) noch seine Anfangsmelodie, während die übrigen Stimmen mit eigener Rhythmik

²³⁹ Vgl. Wolfgang Herbst, *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*, Göttingen 1999, S. 81f.

²⁴⁰ Zu den Textquellen und dem Vergleichstext vgl. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1864-77, Bd. IV, Nr. 6.

²⁴¹ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 131.

²⁴² Vgl. Zahn, a. a. O., Nr. 393-395, sowie *Das deutsche Kirchenlied, Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, hrsg. von der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes, Bd. 1, Teil 1 (Notenband), Kassel u. a. 1993, S. 244, B81.

ihren Weg weitergehen. Die erste Zeile schließt zwar mit der Kadenz auf d (clausula secundaria), aber der musikalische Fluss wird durch den nahtlosen Anschluss mit der Minimen-Bewegung in drei Oberstimmen und durch das Fliehen der Bassklausel (M. 13/14) nicht unterbrochen. Die zweite Zeile (*und wissen nicht, wo aus noch ein*), in der die Anfangstonfolge des Tenors *d-g-a* den ersten Zeilenkopf aufweist, wird durch den homorhythmischen Blocksatz mit ständigem Dur- und Moll-Klangwechsel (D-G-a-F-d-F-g-D) sowie durch das deklamatorischen Tempowechsel hervorgehoben. In der nächsten Zeile (M. 16/17-19) löst sich die Minima-Rhythmik der vorigen Zeile auf und verwirrt sich: Jede Stimme hat ihre eigene Rhythmik und setzt selbständig ein, um den Text *und finden weder Hilfe noch Rat* plastisch darzustellen. An dieser Stelle finden wir ein Verfahren der Commixtio des V. Modus zur Darstellung der Unwissenheit²⁴³. Der Beginn der letzten Zeile ist zunächst dreistimmig und wieder imitatorisch. Der Sopran II bringt das Soggetto (a) *ob wir gleich*, der Alt imitiert es im dichten Abstand in der Unterquinte:

Der Beginn der Zeile 4 (M. 19/20)



Die nachfolgende Zeilenwiederholung (ab M. 23/24) erscheint im vollstimmigen Satz. Hier tritt das Soggetto (a) mit einer rhythmischen Variante in Sopran I und Alt auf, während der Tenor ein neues Soggetto (b) entwickelt:

Zeile 4 (M. 23/24)



Bei weiteren Wiederholungen tritt das Soggetto (a) noch im ersten Sopran (M. 27/28) auf, während das Soggetto (b) von allen Stimmen imitiert wird: im Sopran I (M. 26 u.

²⁴³ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 303.

29); im Sopran II (M. 30/31); im Alt (M. 30); im Tenor (M. 27 u. 31). In diesem Schlussabschnitt ist die übersteigerte Wiederholung im langen Zeitraum (die letzte Zeile wird vor allem im Alt fünf Mal vollständig wiederholend vortragen und erweitert etwa bis zur Hälfte des ersten Teils) als eine bildliche Darstellung zu den Worten *früh und spat* zu verstehen.

Secunda pars

Die *Secunda pars* beginnt mit der Finalis g. Der Tenor bringt die abwärtsgerichtete erste Melodiephrase, die drei Oberstimmen imitieren sie nacheinander (A, S I u. S II) frei, wobei sich ihre Imitation nur vier Tonfolgen beschränkt. Die Verszeile wird in drei Obertimmen etwa viermal und im Tenor dreimal vortragen, dabei wird der imitatorische Zeilenkopf (*so ist dies*) melodisch und rhythmisch variiert: im Sopran I (M. 7/8 u. 10/11); im Sopran II (M. 6/7); im Alt (M. 5/6, 7/8 u. 9/10); im Tenor (M. 9). Die zweite Zeile steht im aufgelockerten Blocksatz, in dem der Alt vorgezogen einsetzt und der zweite Sopran das Wort *zusammen* mit Melismen verziert. Am Ende treten alle Stimmen auf dem Wort *insgemein* (M. 16) zusammen und bilden den Zeilenschluss mit einer regelwidrigen Kadenz in a-mi (clausula simplex), die als Ausdeutung des Wortes *zusammen* (M. 12/13) wirkt.²⁴⁴ Nach dieser clausula peregrina wird der Vortrag der folgenden Zeile *dich anrufen o treuer Gott* mit einer clausula primaria auf g (M. 20/21) zur Beachtung des Modus gebildet, die der Ausdeutung des Wortes *treu* dient.²⁴⁵ Wie in der Prima pars zeigt die letzte Zeile (ab 21/22) durch die mehrfache Textwiederholung sehr lange Abschnitte, sie allein umfasst etwa die Hälfte des zweiten Teils. Ihr Beginn ist ähnlich wie der Anfang der zweiten Zeile. Die Stimmen sind zwar rhythmisch unterschiedlich, aber die einsetzenden Tonfolgen sind miteinander identisch:

Zeile 2 (M. 13/14)



Zeile 4 (M. 21/22)



²⁴⁴ Zu den Belege für den Gebrauch modusfremder Kadenzen zu dem Wortbereich „all“ vgl. Bernhard Meier, ebenda, S. 248 f.

²⁴⁵ Vgl. Bernhard Meier, ebenda, S. 346 f.

Nach dem gleichzeitigen Stimmeneinsatz sind die beiden Unterstimmen aufwärtsgerichtet, demgegenüber bringt der Sopran I eine bis zur None stufenweise tief absteigende Melodik (M. 22/23-27), um einen bestimmten Affekt wie *Angst* und *Not* darzustellen. Die Melodik wird in der nachfolgenden Wiederholung vom Alt (M. 25-28) und noch vom Tenor (M. 27/28-30) imitiert, dabei bewegt sich vor allem der zweite Sopran nach der Imitation des Melodiekopfes *um Rettung* (M. 26) mit langen Melismen auf die Worte *aus der Angst* aufwärts. In der zweiten Wiederholung (ab M. 29/30 in A u. S II) erscheint die Melodik wiederum in der Oberstimme (ab M. 30/31) und die schnell anlaufenden Melismen im Alt. Nach der perfekten Kadenz mit den Stufen V- I (M. 34/35) folgt die letzte Wiederholung, die für die Schlussbegründung als Supplementum (ab M. 35) dient.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Paul Ebers Text ist mehrstimmig bearbeitet in zeitgenössischen Sammlungen vor Lechner zu finden: 1567 in einer fünfstimmigen Vertonung des Johann Baptista Serranus (Ebers Schüler) in Wittenberg²⁴⁶ und danach 1571 in einem Orgelsatz bei Ammerbach.²⁴⁷ Für Ebers Text sind drei Melodien²⁴⁸ gebräuchlich, davon findet sich Serranus' Melodie, welche er die Genfer Psalmen-Melodie des Guillaume Franc von 1543 (EG 255) variiert hat,²⁴⁹ bei Seth Calvisius und Michael Praetorius. Calvisius bearbeitet die Melodie zu einem schlichten, homophonen vierstimmigen strophischen Satz²⁵⁰ in seiner Sammlung (1597)²⁵¹, während Praetorius vier Bearbeitungen wie zwei vierstimmige Kantionalsätze,²⁵² eine Doppelchörigkeit²⁵³ und eine vierteilige Liedmotette²⁵⁴ geschrieben hat. Davon kommt Praetorius' letztgenannte Bearbeitung hier für den Vergleich mit Lechners Komposition in Betracht. Praetorius komponiert Ebers sechs Strophen in vier selbständigen Teilabschnitten. Die erste und fünfte Strophe zeigt durchkomponierte zweistimmige Sätze, zu denen noch die Unterstimme als Generalbass „pro Organo“ hinzugefügt wird. Die übrigen Strophen werden

²⁴⁶ Vgl. Uwe Martin, *Kritischer Bericht* zu Lechner-GA 3, Kassel 1954.

²⁴⁷ Vgl. Johannes Zahn, a. a. O., Bd. I, Nr. 394.

²⁴⁸ Hierzu siehe Johannes Zahn, a. a. O., Bd. I, Nr. 393-395.

²⁴⁹ Vgl. Wolfgang Herbst, a. a. O., S. 81.

²⁵⁰ Zur Ausgabe, in: *Das Wochenlied, Ausgabe für gemischte Stimmen*, hrsg. von Philipp Reich, Bärenreiter-Verlag Kassel u. a. 1966, S. 49.

²⁵¹ *Harmonia cantionum ecclesiasticarum, Kirchengesenge und geistliche Lieder* für 4st. (1597).

²⁵² Siehe Michael Praetorius, *Musae Sioniae*, Bd VIII (1610), Nr. LXXXV u. LXXXVI.

²⁵³ Siehe Michael Praetorius, *Musae Sioniae*, Bd IV (1607), Nr. XX.

²⁵⁴ Zur Ausgabe siehe Michael Praetorius, *Musae Sioniae*, Bd. IX (1610), Nr. CXLI - CXLIV.

dagegen strophisch und drei- bzw. vierstimmig bearbeitet. Die vier Teile haben unterschiedliche Besetzungen:

<u>Strophe</u>		<u>Besetzung</u>
1	<i>Erster Teil</i> (Nr. 141)	S S Gb.
2, 3 u. 6	<i>Ander Teil</i> (Nr. 143)	T T B
4 u. 7	<i>Dritter Teil</i> (Nr. 144)	S A T T
5	<i>Vierter Teil</i> (Nr. 142)	S A Gb.

In allen vier Teilen erscheint die hypolydische Chormelodie jetzt ohne b-Vorzeichen versetzt auf die Finalis c' (VI. Modus in Tenorlage), und sie tritt zu Beginn des ersten Teils in der Oberstimme auf:

Praetorius: Die erste Zeile (M. 1-6)

Vergleicht man die Satzanfänge der beiden Kompositionen, so findet sich unterschiedliche Satztechnik. Lechner stellt an den Satzanfang, der Tradition folgend, eine paarige Imitation (quasi kanonische Duett), in der er eine selbst erfundene Melodie fast unverändert in den Stimmen durchführt, und wiederholt danach die erste Verszeile vollständig. Dagegen imitiert Praetorius die erste Choralzeile in der gleichen Lage im Sopran II, indem er sie vor allem rhythmisch stark variiert. Danach wiederholt er nur die Textteile *Nöten sein* in beiden Sopranen. Bemerkenswert ist die Betonungsart beim Wort *Nöten*: Lechner betont es mit stets variierenden Melismen (M. 4/5 im A; M. 6/7-9 im T; M. 12/13 in S II u. T), Praetorius aber mit einer melodiegetreuen Wiederholung. Bei Praetorius übersteigt der zweite Sopran den ersten auf dem Wort *Nöten* (M. 3/4), so erklingt das Wort in gleicher Lage durchgehend dreimal. Auf diese Weise wird auch jeder Melodiekopf in übrigen Zeilen (2-4) akzentuiert:

Praetorius: der Beginn der Zeile 2

Praetorius: der Beginn der Zeile 3

Praetorius: der Beginn der Zeile 4



Bei Praetorius sind zuerst die stilistischen Neuerungen italienischer Musik in der konzertierenden Technik greifbar. Neben der spezifischen Mischung von Vokal- und Instrumentalstimme sind für den konzertierenden Stil charakteristisch die Ausbildung kleingliedriger Motivik und der ständige Wechsel kurzer, prägnanter Motive von Stimme zu Stimme.

Im Gegensatz zu seiner ersten Strophe (S S) setzt Praetorius die zweite für drei Männerstimmen (T T B) und wiederholt den Text teilweise sowie vollständig in allen Stimmen. Wenn wir vergleichen, wie die beiden Komponisten den gleichen Text zur ihre Tonsätze behandeln, so ergibt sich folgendes:

<u>Lechner</u> (Wiederholung)		<u>Praetorius</u> (Wiederholung)
bis 3 x im T	<i>So ist dies unser Trost allein</i>	0
0	<i>daß wir zusammen in(s) gemein</i>	0
0	<i>dich anrufen o treuer Gott</i>	teilweise
3 x	<i>um Rettung aus der Angst und Not</i>	bis 2 x im B

Wie die Übersicht zeigt, betont Lechner üblicherweise die Außenzeile durch mehrfache Textwiederholung, Praetorius hebt aber die letzten beiden Zeilen hervor. Die persönliche Art der Textbetonung bei den beiden Komponisten ist jeweils in dritte Zeile deutlich zu erkennen:

Praetorius (M. 8/9-15)

Praetorius führt die dritte Melodiezeile erst ab Mensur 11/12 in langen Notenwerten in der Oberstimme durch, nachdem er den Cantus firmus-Bestandteil (*dich anrufen*) wiederholend in allen Stimmen vorimitiert hat. Demgegenüber hebt Lechner dieselben Worte durch Melismen (M. 17-21) hervor, dabei wird das Wort im Bezug auf die

vorige Zeile (*daß wir zusammen insgemein*) bildlich in allen Stimmen mit Melismen dargestellt:

Lechner: Zeile 3 (M. 17-21)

17
dich an - ru - - - fen, o treu - er Gott,
dich an - ru - - - fen, o treu - - - er Gott,
dich an - ru - - - fen, o treu - er Gott,
8 dich an - ru - - - fen, o treu - er Gott

Praetorius wiederholt die letzte Zeile mehrfach genauso wie Lechner. Praetorius führt nach der Vorimitation des Chormotivs in den Außenstimmen (ab M. 15/16) die letzte Choralzeile mit den teilweise vergrößerten Notenwerten im Tenor II (ab Mensur 17/18) durch. Von hier übernimmt der Tenor II die Oberstimme bis zum Ende. An dieser Stelle imitiert der Bass das Chormotiv in der Unterquinte, dazu bewegt sich der Tenor I in Terzparallelen. Damit entstehen hier Terz-Sextparallelen (Fauxbourdon) auf die Worte *um Rettung aus der Angst*:

Praetorius (M. 17/18)

8 Angst und Not/ aus der Angst
8 Ret - tung aus der Angst
Not/ um Ret-tung aus der Angst

In der letzten Wiederholung verwendet Praetorius noch für den Text Vorhaltsdissonanzen. Hier steigt der zweite Tenor über den ersten, der die Chormelodie trägt:

Praetorius (M. 20/21-22)

8 um Ret - tung aus der
8 um Ret - - - tung aus der
um Ret - tung aus der Angst

Bei Lechner finden sich auch die textbezogenen Dissonanzen auf dem Wort *Angst* (M. 24-25): Er verwendet die None (zwischen S I u. T.) und die Septime (zwischen S I u. II) als Vorhaltsdissonanzen für die Darstellung des Schmerzes und der Trauer.

Praetorius' zweiter Teil ist auf „*madrigalische Art*“ gesetzt, wie die Taktvorzeichnung *tactus alla semibreve* zeigt.²⁵⁵ Diese Bestimmung der madrigalischen Art knüpft nicht an die Gattung an, sondern an ein äußeres Merkmal.²⁵⁶ Denn in Praetorius Werk gibt es keine Madrigale. Praetorius bezieht sich mit der „*madrigalischen Art*“ mehr auf das Konzertieren mit Chormotiven, d. h. er wiederholt den Cantus firmus-Bestandteil mit den Textgliedern in den Stimmen miteinander imitierend mehrfach. Eine weitere Eigenschaft dieses Typs ist die Aufspaltung des Satzes, in dem zwei gleichgeschlüsselte Oberstimmen einer Unterstimme gegenüberstehen, womit sich diese Art bereits den Kompositionen von Ludovico Viadanas kleinen geistlichen Konzerten (*Cento concerti ecclesiastici*, 1602) annähert.²⁵⁷ Es ist deshalb kein Zufall, dass die beiden Teile (*Erster* und *Vierter Theil*) mit einem Generalbass gesetzt sind.

Lechner verwendet zu seiner vierstimmigen Durchkomposition zwar das evangelische Kirchenlied als Textgrundlage, aber er bringt keine Chormelodie. Im Vergleich mit Praetorius' neuem Satz (1610) mit konzertierendem Prinzip bleibt Lechners Komposition (1577) bei einem traditionellen motettischen Satz, aber er gelangt in seiner Liedmotette zu einer ganz individuellen ausdruckstiefen Tonwendung dadurch, dass er die Chormelodie aufgibt und neue Melodie selbst erfindet. Dieser Stil ist größerer Expressivität fähig als der traditionelle Cantus firmus-Satz. Lechners Ausdrucksstärke ist bereits in seiner ersten Melodik erkennbar, die im Sinne des Textes zu gestalten.

<p>Praetorius: erste Choralzeile im S I</p> 	<p>Lechners erste Melodiezeile im S II</p> 
---	---

Während Praetorius' Chormelodie sich im Quartraum auf- und abwärts bewegt, richtet sich Lechners Melodie nach kleiner Sexte aufwärts, die den Charakter eines traurigen Affekts besitzt. Dem Charakter des Textes (bzw. der Melodie) entsprechend beherrschen Moll-Klänge die erste Zeile, bis der Alt diese Melodie nachahmt (M. 8/9-11). Noch stärker gestaltet Lechner seine Melodie für die letzte Zeile in *Secunda pars*:

²⁵⁵ Im Vorwort zu „*Musae Sioniae IX*“ bringt Praetorius die bei den Tricinien verwendeten Satztypen nach Art der Verarbeitung des Cantus firmus in ein System: 1. auf „*Mutetten-Art*“, 2. Auf „*Madrigalische Art*“, 3. auf „*Clausul-Art*“. Die Taktvorzeichnung sieht für die motettischen Kompositionen den *tactus alla breve*, für die madrigalischen aber den *tactus alla semibreve* vor.

²⁵⁶ Vgl. Arno Forchert, Art. *Praetorius*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 13 (2005), Sp. 889.

²⁵⁷ Vgl. Arno Forchert, a. a. O., Sp. 889.

Praetorius: Choralzeile 4 im Teil II (M. 17-20 im T II)



Lechner: Zeile 4 im Teil II (M. 22/23-27 im S I)



Lechners stufenweise tief absteigende Melodik ist mehr an dem Text gebunden und dient dazu, einen bestimmten Affekt wie Schmerz, Angst oder Not zu betonen. Lechner führt diese Melodie in allen Stimmen mit einer stetigen Veränderung und Abwechslung durch, dabei heben andere Stimmen gleichzeitig die Worte *aus der Angst* mit schnellen Melismen emphatisch hervor. So zeigt diese letzte Zeile, die durch die vielfältigen Ausdrucksmittel wie Textwiederholung, descendere-Melodie, Melismen und Dissonanzen stark betont wird, eine charakteristische, ganz eigene Tonsprache Lechners.

2. 3 Wann ich betracht die Hinnenfahrt (Nr. V)

Der Text

Das vierstimmige (S A T B) zweiteilige Sterbegebet Lechners steht im hochtransponierten II. Modus mit Finalis d' (im Tenorlage). Der Komposition liegt als Text eine Kontrafaktur des bei Georg Forster überlieferten weltlichen Liedes zugrunde²⁵⁸:

<i>Prima pars:</i>	<u>Zeile</u>	<i>Secunda pars:</i>
Wann ich betracht die hinnenfart/	1	Ach wie gar schwerlich nacht und tag/
so hat sich mein gemüt verkert/	2	ich klag auß tieffen hertzen grund/
doch weiß ich, wer auff Gott verhart/	3	das ich dich oft erzürnet hab/
hat wol gebawt auff dieser erd/	4	O trewer Gott mit hertz und mund/
jm ist ein spot der leiblich todt/	5	jetzt fliehe ich ellendiglich/
dann jetzt kompt er auß aller not.	6	zu dir bit nim zu gnaden mich.

Der Textdichter ist unbekannt, andere Vertonungen des Textes sind nicht bekannt.²⁵⁹

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Zum Vergleich mit diesem anonymen Sterbelied finden wir im Bereich der evangelischen Kirchenmusik einen Sterbegesang *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (EKG 313; EG 522) mit der seit 1569 gebräuchlichen eigenen Weise²⁶⁰ (Text²⁶¹: Nikolaus Herman):



Diesen Choral bearbeiteten Hans Leo Haßler²⁶², Melchior Franck²⁶³ und Praetorius²⁶⁴ für mehrstimmige Tonsätze.

²⁵⁸ Zum Text vgl. Nr. 31 bei der ersten Ausgabe (1539) von Georg Forster, in: Elizabeth Marriage, *Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein*, Halle 1903, S. 23, Nr. 31.

²⁵⁹ Vgl. Uwe Martin, *Kritischer Bericht zu Lechner-GA 3.*, Kassel 1954.

²⁶⁰ Vgl. Johannes Zahn, a. a. O., Bd. III, Nr. 4482 a.

²⁶¹ Zu den ersten vier Strophen vgl. Philipp Wackernagel, a. a. O., Bd. III, Nr. 1414.

²⁶² Zur Ausgabe vgl. Hans Leo Haßler, *Sämtliche Werke*, Bd. VII, *Psalmen und Christlichen Gesäng* (1607), hrsg. von C. Russell Crosby, Wiesbaden 1965, Nr. 52.

²⁶³ Zur Ausgabe vgl. Melchior Franck, *Contrapuncti compositi Deutsche Psalmen und andere geistliche Kirchengesänge* (1602), hrsg. von Herbert Nitsche und Hermann Stern, Stuttgart 1963, S. 89 ff.

Lechners Komposition (1577) aus zwei Teilen zeigt starke Polyphonie. Musikalisch scharfe Einschnitte werden in beiden Teilen durch die Technik des Ineinanderverzahnens am Zeilenschluss und –beginn sowie durch *cadenza fuggita* vermieden. Wie in Lechners Frühwerken üblich, beginnt die erste Zeile mit der vollständigen Imitation. Lechners eigene Melodiephrase *Wann ich betracht die Hinnenfahrt* wird vom Alt eingeführt und vom Sopran in der Umkehrung in der Oberquinte imitiert. Dieses imitatorische Stimmenpaar wiederholt sich in den beiden Unterstimmen (ab M. 3), dabei bewegen sich Sopran und Alt in freiem Kontrapunkt zu den tieferen Stimmen weiter. Nach der Durchimitation folgt die Zeilenwiederholung, in der die erste Melodiephrase (ab M. 6/7 im S) sowie ihre Umkehrung (ab M. 8/9 im B) in den Außenstimmen erscheinen.

Vergleichen wir dieses Exordium Lechners jeweils mit dem Satzanfang der Bearbeitung des Sterbeliedes der drei Komponisten, dann sind gleich zuerst unterschiedliche Behandlungen der Textzeilen zu erkennen. Während Lechner der Tradition folgend den Liedtext zeilenweise nacheinander in Stimmen durchführt, behandelt Haßler die ersten beiden Zeilen zusammen: Haßler beginnt zwar seinen vierstimmigen Satz (1607) mit der Vorimitation der ersten Melodiezeile des Soprans, aber dieses imitatorischen Duett tritt erst ab Mensur 13 in beiden Unterstimmen ein, nachdem zunächst die zweite Melodiezeile (ab M. 4 im S) in allen Stimmen durchimitiert und die Wiederholung der ersten Verszeile in beiden Oberstimmen (M. 11-13) durchgeführt wurde. So ergibt sich ab Mensur 13 die unterschiedliche Textunterlegung in beiden Ober- und Unterstimmen.

Franck beginnt wie sein Lehrer Haßler seinen vierstimmigen Satz (1602) auch mit dem imitatorischen Oberstimmenpaar, indem er die ersten beiden Melodiezeilen durchgehend im Sopran bringt und sie im Alt in der Unterquinte vorimitiert. Die Imitation des Unterstimmenpaar (ab M. 9/10) setzt erst nach dem zweiten Zeilenvortrag des oberen Stimmenpaars ein. Daher besteht der Satzbeginn in einer langen zweistimmigen Partie. Auffällig ist, dass Haßler und Franck die beiden ersten Zeilen zusammengehörig behandeln und davon den zweiten Vers mehr als die erste hervorheben. Diese Textbehandlung findet sich auch in Praetorius' Bearbeitung (1610), in der die ersten beiden Zeile von Anfang an zusammen vortragen werden.

²⁶⁴ Zur Ausgabe vgl. Michael Praetorius, *Musae Sioniae*, Bd. IX (1610), Nr. CLXXXII.

Bei den Binnenzeilen unterscheidet sich Lechners Satz vor allem in der Textwiederholung bzw. in der Imitationstechnik von dem der beiden Komponisten Haßler und Franck. Bei Lechner werden die Binnenverse fast ohne Wiederholung vortragen und am Zeilenschluss und -beginn miteinander stark verzahnt: Im ersten Teil, in Mensur 10 auf 11, schließt zwar der Alt die Zeile mit einer Diskantklausel und pausiert danach, aber der Tenor beginnt bereits mit der nächsten Zeile, und der Sopran führt seine rhythmische Bewegung fort. Diese Verzahnungstechnik am Zeilenschluss und -beginn wird in weiteren Binnenzeilen fortgesetzt: Die dreistimmige dritte Zeile wird vom Sopran (M. 14/15) während der Schlussbildung der vorigen Zeile eingeführt und die vierte (ab M. 17/18) vom Bass, dessen Kopf mit einem Quartaufsprung gleichzeitig als ein Soggetto dient. In Mensur 21/22 schließt die vierte Zeile mit einem Halbschluss auf a, dabei werden Diskant- und Tenorklausel zur cadenza fuggita vermieden, und der Alt führt die nächste Zeile ein.

Im Gegensatz zu Lechner wiederholen Haßler und Franck die Binnenverse ohne Ausnahme mehrfach vollständig. Dabei verwenden die beiden Komponisten die Chorspaltung, während Lechner in seinem vierstimmigen Satz auf die Stimmenspaltung verzichtet und in beiden Teilen fast durchgehend vollstimmig gebaut. Bemerkenswert ist auch in Binnenzeilen die Satztechnik. Wie folgende Übersicht zeigt, liegen bei Haßler z. B. die Melodiezeilen 3-6 (M. 21-41) in Sopran und Tenor in der Originallage (Melodiezeile im Originallage: =====; Imitation der Melodie: ———; Kontrapunkt:; Zeilenkopf: —):

	Zeile 3(ab M. 21)	Zeile 4 (ab M. 28)	Zeile 5 (ab M. 34)	Zeile 6 (ab M. 40/41)
S	=====.....=====	=====.....	=====	==========
A	Z. 5Z. 6.....
T	=====.....Z. 4	=====	=====.....
B	Z. 4	Z. 6

Der Bass imitiert die Melodiezeilen fast in der Quintlage, der kontrapunktierende Alt imitiert meist nur einen Zeilenkopf (Z. 3, 5 u. 6).

Im Gegensatz zu Haßlers struktureller Imitation beginnt Lechner Binnenzeilen meist mit freier Polyphonie (Z. 2, 3, 5 im Teil I; Z. 5 im Teil II), nur einige Zeilen beginnen mit einer Imitation, in der die Stimmen nur kurze 2-3 Tonfolgen unvollständig im

dichten Abstand nachahmen (Z. 4 im Teil I; Z. 2, 4 im Teil II). Die einzige vollständige Imitation innerhalb der Binnenzeile findet sich nur in der dritten Zeile des zweiten Teils. Besonders hängen die nachfolgenden drei Zeilen 4-6 (ab M. 16/17 im Teil II) mit einem Soggetto zusammen: Der Bass beginnt mit dem stufenweise absteigenden Soggetto *o treuer* (M. 16/17), Sopran und Tenor imitieren es in der folgenden Mensur, während der Alt es über dem Text *jetzt fliehe* (M. 20/21) in Umkehrung imitiert. Das Soggetto erscheint wiederum in der Zeile 6, hier imitieren drei Oberstimmen das Soggetto auf dem Text *zu dir bitt* mit einer kleinen Änderung, der Bass dient als Füllstimme. Nach der Durchführung der letzten Zeile fügt Lechner den zu der vorigen Zeile gehörten Text *jetzt fliehe ich* im Sopran (M. 26/27) ein. Die Tonfolge (fis-g-a) weist auch der Anfang der Zeile 5 (M. 20) auf.

Der Tradition folgend wiederholen die drei Komponisten ihren letzten Vers zur Schlusssteigerung. Bei Haßler wird die letzte Zeile (ab M. 51/52) im Sopran fünfmal vollständig vortragen. Wie die folgende Übersicht zeigt, wird die Melodiezeile in beiden Stimmen Sopran und Tenor in Originallage durchgeführt, der Alt imitiert die ganze Melodiezeile oder nur ihren Kopf in anderer Stufenlage, während der Bass sie ständig in der Quintlage wiederholend imitiert.

Haßler: Die letzten Zeile *du wirst sie wol bewahren* (Melodiezeile in Originallage: =====; Imitation der Melodiezeile: —————; Kontrapunkt: ; Zeilenkopf: —)

S	=====	=====	=====	=====	=====
A
T	=====	=====	=====	=====
B

Eine ähnliche Struktur findet sich auch in Francks letzter Zeile. Der mehrfachen Wiederholung sowie der vollständigen Imitation gegenüber wiederholt Lechners die letzten Verszeilen der beiden Teile nur einmal. Im ersten Teil zeigt der Beginn der letzten Zeile eine freie Polyphonie und im zweiten eine unvollständige Imitation. Lechners Wiederholungsteile zeigen starke musikalische Veränderungen, dagegen wiederholen Haßler und Praetorius die letzte Melodiezeile meist nur rhythmisch variierend.

Während Haßler das Gebetslied bei der Sterbestunde mit einem plagalen Lydisch (VI. Modus) betont, komponiert Lechner es mit einem plagalen Dorisch (II. Modus).

Wegen des affektvollen traurigen Textes hätte Lechner den phrygischen Modus anwenden können. Dennoch braucht Lechner nicht auf das Charakteristische des III. Kirchentons zu verzichten: Im dorischen Satz verwendet Lechner phrygische Wendungen und Schlüsse zum Ausdruck der Klage und des traurigen Affekts. Besonders fügt Lechner im zweiten Teil häufig das b-molle ein, das ergibt in der Anwendung den phrygischen Klangverbindung und zugleich der Auswechselbarkeit von großer und kleiner Terz auf den bevorzugten ersten, vierten und fünften Stufen dieser Tonarten die affektiven harmonischen Möglichkeiten. Zum gleichen Zweck, und zwar zur Darstellung des traurigen Affekts verwendet Haßler auch phrygische Schlüsse im lydischen Satz: Er schließt z. B. die wiederholte zweite Verszeile (*und ich soll farn mein strassen*) jeweils mit einer modal regelwidrigen Kadenz in mi (M. 8/9; M. 10/11; M. 18).

Zur Darstellung des schmerzlichen Affekts verwendet Lechner im zweiten Teil noch einen klanglichen Ausdruck am Ende der ersten Zeile *Ach wie gar schwerlich Nacht und Tag*. Hier am Zeilenende treten alle Stimmen im Gegensatz zu dem Einsatz des Seufzers zusammen und bilden den Zeilenschluss mit einer clausula peregrina auf c (M. 5/6, Teil II), die neben den modusfremden Kadenzen in mi in Werken des 16. Jahrhunderts einen schmerzlichen oder traurigen Affekt betont.²⁶⁵

Haßler, Franck und Praetorius verwenden Pausen im Allgemeinen wie bei Chorspaltung, Imitation oder einer Zeilenzäsur. Bei Lechner finden sich neben solchen selbstverständlichen Pausen einige Pausen, bei denen man einen spezifischen textbezogenen Sinn vermuten kann. In Mensur 26/27 des ersten Teils hebt Lechner die Worte *der leiblich Tod* mit der descensus-Bewegung hervor und stellt die Pausen (M. 27) hinter den Worten in allen Stimmen zur Darstellung des Todes auf. Weitere Pausen als Ausdrucksmittel finden sich zu Beginn der Secunda pars. An dieser Stelle bewegt sich der Ausruf *Ach* in der tiefen Stimmenlage mit der langsamen Bewegung und erklingt in den Stimmen nacheinander (S-B-T-A-B-T-S) im Abstand einer Minima. Hier sind die Pausen hinter *Ach* nicht nur im Sinne der Affektsteigerung gemeint, sondern verstärken auch das Hören des Wortes. Der Seufzer wird somit eindringlicher.

²⁶⁵ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, a. a. O., S. 253 ff.

Im Gegensatz zu der Choralmelodie ist in Lechners selbständiger Melodie einige Art melodischer Textausdeutung zu beobachten. Der Sprung zur kleinen Sexte (vgl. M. 10/11 im T, Teil I) und Oktavsprünge (M. 7 im A, Teil II) dienen dem Ausdruck gesteigerten Affektes. Auch durch die tiefe Stimmenlage stellt Lechner einen traurigen Affekt bei den Worten *aus aller Not* (ab M. 32 im A, Teil I) und *elendiglich* (M. 22/23 im A, Teil II) dar, wobei der Alt seinen unteren Ambitus überschreitet. Die dritte Verszeile *daß ich dich erzürnet hab* (ab M. 11 im Teil II) wird durch eine sprunghafte Melodie dargestellt und mit Stimmenspaltungen (3 - 4 - 3st.) vortragen: Der Tenor bringt die Melodik mit der harmonischen Folge (V-I-V-VI-III) als einen Ostinato-Bass, sie wird vom Sopran in der Oktavlage imitiert und ihr Melodiekopf vom Alt in der Oberquarte. Die vollstimmige erste Wiederholung (ab M. 12/13 im B) ist in die Unterterz versetzt und die zweite dreistimmige (ab M. 14/15) wiederum in die Originallage, wobei die harmonische Folge gleich bleibt. Als melodische Ausdrucksmittel dienen auch die stufenweisen descensus-Bewegungen zur Darstellung des Schmerzes oder der Bitte auf den Worten *ich klag aus tiefem* (ab M. 6/7 im Teil II) in beiden Oberstimmen sowie auf dem vierten Vers *o treuer Gott, mit Herz und Mund* (ab M. 17 im Teil II) und auf der letzten Zeile *zu dir, bitt, nimm zu Gnaden mich* in Sopran und Tenor.

Im Allgemeinen treten Melismen bei traurigen Texten selten auf, wie beispielsweise in Praetorius' Bearbeitung überwiegend syllabisch deklamiert wird. Trotzdem zeigt Lechners Satz einen Reichtum der Melismen. Lechner (wie auch Haßler und Franck) verwendet Melismen aber meist zur Klauselbildung: Vor der Klausel werden die letzten Wörter der Verse mit Melismen figuriert: *Hinnenfahrt* (M. 8 im A; 10/11 in S u. A, Teil I), *verkehrt* (M. 14/15 im T, Teil I), *verharret* (M. 17/18 im S, Teil I), *dieser Erd* (ab M. 20 im Teil I), *aus aller Not* (ab M. 32 im Teil I) *Herzengrund* (ab M. 7/8, im Teil II), *elendiglich* (M. 22/23 im A, Teil II). Die übrigen Melismen wie *ich* (M. 7/8 im T, Teil I), *wer* (M. 16 im S), *Gott* (M. 16/17 im T) und *spot* (M. 23/24 im A) dienen als Wortbetonung in einzelnen Stimmen.

2. 4 *Herr, Jesu Christ, dir lebe ich* (Nr. XI)

Der Text und die Anlage der Komposition

Dem Glaubenslied²⁶⁶ *Herr Jesu Christ dir lebe ich* liegt ein sechszeiliges Gedicht aus Achtsilblern zugrunde. Der Dichter ist nicht bekannt.

Zeile

- 1 Herr Jhesu Christ/ dir lebe ich/
- 2 So stirb ich dir gutwilligklich/
- 3 auff dein erlösung tröst ich mich/
- 4 dein bin und bleib ich ewigklich/
- 5 drumb wirstu nicht verlassen mich/
- 6 dann auf dich steht mein zuversicht.

Die fünfstimmige (S Q A T B) Komposition steht im untransponierten I. Modus mit Finalis *re* und hat im Original folgende Stimmenumfänge²⁶⁷: Sopran I: h - d''; Quinta vox (= Sopran II): c' - d''; Alt: e - g'; Tenor: c - e'; Bass: D - a. Der Ambitus der beiden Soprane ist fast gleich. Der tiefste Ton (im Original: h) des ersten Sopran tritt nur einmal kurz bei Melismen (M. 18) auf. Die beiden Soprane kreuzen sich nicht nur häufig, sondern der zweite Sopran übernimmt auch mehrfach die Oberstimme.

Lechner gliedert den Text in zwei Abschnitte und markiert den Absatz zwischen den Zeilen 4 und 5 durch eine clausula primaria (M. 19) und bildet den Schluss des Stückes mit einem Ganzschluss (M. 34/35) mit Supplementum. Das Stück beginnt in langsamer Bewegung und schließt mit einem rhythmisch dichten Satz. Zu Beginn der beiden Abschnitte (Z. 1 u. 5) erfolgt jeweils eine Imitation, vor den letzten Abschnitten steht jeweils ein Blocksatz (M. 13/14-15; M. 26-28).

Satztechnik

Der Sopran I führt das Quintabsprungsoggetto auf dem Text *Herr Jesu Christ* ein. Die drei Unterstimmen, von denen nur der Bass das Soggetto in der Duodezime imitiert, setzen gleichzeitig ein. Dabei geht der Alt mit dem Bass rhythmisch zusammen, und der zweite Sopran imitiert das Soggetto in der Oberquarte. Nach der Imitation des Soggettos wiederholen die drei Stimmen (S I, A u. B) die erste Vershälfte *Herr Jesu Chirst*, während Bass und Sopran II gleich die zweite Zeilenhälfte durchführen. Die

²⁶⁶ Hartmut Krones bezeichnet das Stück als „speziell andächtiger Lob-Gesang“ bezeichnet. Vgl. ders., *Petrarca und Wein, Liebe und Leid, Modale Lizenzen in den „Teutschen Liedern“ Leonhard Lechners*, in: Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag, hrsg. von Susanne Mautz/ Jörg Breitweg, Frankfurt am Main 2001, S. 11-26, hier S. 16.

²⁶⁷ Das Stück wurde in der Gesamtausgabe um eine große Sekunde nach oben versetzt.

erste Zeile schließt mit einem Ganzschluss (M. 7/8), dabei werden Sopran- bzw. Bassklausel in den Außenstimmen zur *cadenza fuggita* unterbrochen und der Alt beginnt mit der nächsten Zeile, indem er gleichzeitig als Alt-Klausel dient. In Mensur 12/13 kadenzieren zwischen Zeilenende und -beginn die Stimmen, somit werden die beiden Zeilen (Z. 2 u. 3) mit einer Ganzschlusswendung in der Stufenfolge V-I ohne Naht verbunden. Das zweite Soggetto tritt in der vierten Zeile auf. Der Bass (M. 16) führt das Quartabsprungssoggetto auf die Worte *dein bin* ein, der Tenor imitiert es in der Oberquinte. Die drei Oberstimmen bewegen sich in ihrer eigenen Rhythmik. Am Ende treten alle Stimmen zusammen und bilden den Absatz durch eine *clausula formalis* (V-I), d. h. in allen Stimmen treten die gebräuchlichen Schlusswendungen auf. Zu Beginn des zweiten Abschnittes (ab M. 20) setzen die Stimmen selbständig ein, hier zeigt der Bass ein Quartaufsprungssoggetto auf die Worte *drum wirst*, es wird nur vom Sopran II imitiert. Die letzte Zeile (ab M. 25/26) beginnt zunächst mit einem aufgelockerten Blocksatz in den vier Oberstimmen, ihre Wiederholungen erscheinen im eine Quart abwärts transponierten Unterchor (ab M. 28/29) und im rhythmisch dichtesten vollstimmigen Satz (ab M. 31/32). Die folgende Teilwiederholung mit dem Text *mein Zuversicht* dient als Supplementum, hier halten Alt und Tenor die Finalis (im Original: *d*) orgelpunktartig aus, dann schließen die übrigen Stimmen mit punktierter Rhythmik das Stück ab.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Der Lechners Satz zugrunde liegende Liedtext ist in zeitgenössischen Sammlungen vor Lechner zu finden. Er steht in einer Sammlung (1571) von Matthias Gastritz.²⁶⁸ Wir finden bei Adam Gumpelzhaimer auch eine textlich ähnliche Liedmotette *O Herr Jesu Christe du mein getreuer Gott* aus seinem „Compendium musicum“ von 1591,²⁶⁹ die hier zum Vergleich mit Lechners Komposition geeignet ist. Gumpelzhaimers Satz steht im II. Modus, der in die Oberquinte mit Finalis *g* und mit *b*-Vorzeichen versetzt ist, und hat keine Melodievorlage sowie die gleiche Besetzung (S S A T B) wie bei Lechner. Dem Satz liegt der fünfzeilige kurze Text, dessen Dichter bisher unbekannt ist, zugrunde:

O Herr Jesu Christe, du mein getreuer Gott,
hast mich erlöst,
dir lebe ich,

²⁶⁸ Vgl. Uwe Martin, *Begleitwort sowie Kritischer Bericht zu Lechner-GA 3*, Kassel 1954.

²⁶⁹ Zur Ausgabe, in: *Geistliches Chorlied*, hrsg. von Gottfried Grote, Berlin 1974, Bd. I, Nr. 107.

dir sterb ich,
dein bin ich, tot und lebendig.

Gumpelzhaimer bildet seinen Satzanfang mit einem vollstimmigen Blocksatz, während Lechner die erste Zeile mit der Imitation beginnt (s. u. Notenbeispiel). Lechner hebt den Aufruf *Herr* hervor, indem er seinen Worthrhythmus in allen Stimmen musikalisch verschiebt. Der zweite Sopran steigt sogar bei dem Einsatz über den ersten und imitiert das Wort in der Oberquarte, und zwar in der höchsten Tonlage im Satz. So erklingt hier der Aufruf *Herr* dreimal deutlich.

Lechner (M. 1-3)	Gumpelzhaimer (M. 1-4)

Demgegenüber betont Gumpelzhaimer vielmehr das Wort *Jesu* mit dem leiterfremden Halbton *es''* in den Außenstimmen. An dieser Stelle betont Gumpelzhaimer noch das Wort *Christe*, wobei er die Worthrhythmik musikalisch verschiebt und den zweiten Sopran rhythmisch selbständig führt. Die beiden Komponisten bilden den Satzanfang satztechnisch zwar gegensätzlich (Imitation u. Blocksatz), aber im Hinblick auf die Art der Wortbetonung doch ähnlich. Sie berücksichtigen Sprachrhythmik und Hochtön zur Betonung und beginnen ihre Verszeile jeweils mit der langsamsten Bewegung.

Lechners Phrase *dir lebe ich, so sterb ich dir* (M. 4-11) ist textlich fast gleich wie Gumpelzhaimers Verszeilen *dir lebe ich, dir sterb ich* (M. 10/11-13).

Lechner (M. 4-8)

Bei Lechner bewegen sich alle Stimmen mit eigener Rhythmik selbständig und haben Melismen mit einem kurzen Notenwert auf dem Wort *lebe*, die durch die hohe

Nach dem Blocksatz bei Lechner beginnt die nächste Zeile *dein bin und bleib ich ewiglich* (M. 16-19) mit der Imitation in beiden Unterstimmen. Die übrigen Stimmen sind selbständig, dabei hebt er vor allem durch lange Melismen das Wort *ewiglich* im Sopran II hervor. Diese Verszeile ist auch inhaltlich ähnlich wie die letzte Zeile bei Gumpelzhaimer. Gumpelzhaimer setzt zunächst die erste Zeilenhälfte *dein bin ich* (13/14-15) im Gegensatz zur vorigen Zeile in schneller Rhythmik (rhythmische Sequenz), dabei werden die Binnenstimmen gleichzeitig eingesetzt und gehen rhythmisch zusammen, während die Außenstimmen dagegen gestellt sind. Die zweite Zeilenhälfte *tot und lebendig* (ab 15/16) erscheint zunächst in den vier oberen Stimmen und ihre Wiederholung in Vollstimmigkeit, dabei werden die Worte *tot* und *lebendig* durch gegensätzliche Figuren (lange Notenwerte bzw. auf- und absteigende langen Melismen in kurzer Rhythmik) dargestellt. Der bisherige Vorgang von Mensur 12-19 wiederholt ab M. 19/20 musikalisch getreu. So zeigt bei Gumpelzhaimer die letzte Zeile durch die Melismen und die Textwiederholung sowohl den rhythmisch dichtesten als auch den räumlich längsten Abschnitt.

Gumpelzhaimer schafft mit dem fünfzeiligen kurzen Text einen Satz im Umfang von 27 Mensuren, indem er Verszeilen teilweise oder vollständig wiederholt. Dabei baut er seinen Satz mit einem deklamatorischen Tempowechsel, der sich meist auf den Textsinn bezieht: Am Satzanfang bewegen sich die Stimmen in langen Notenwerten (*O Herr Jesu Christe*), die zweite sowie dritte Zeile steht einer in Mimininen- bzw. in Semiminimen-Bewegung (*dir lebe ich*) und die vierte wieder in langen Notenwerten (*dir sterbe ich*). Die letzte Zeile erreicht durch schnelle Melismen (auf dem Wort *lebendig*) einen rhythmisch dichten Abschnitt. Die Zeilen sind nahtlos durch die Kadenzfolge in der Form V-I (Z. 1, M. 8) bzw. durch gleiche Kadenzstufen (Z. 2-5) angeschlossen. Alle Verszeilen (mit Ausnahme der Zeile 4) werden wiederholt, wobei der Chor aufgespalten wird (Z. 1, 2 u. 5).

Hinsichtlich der Textbetonungsart sind die beiden Kompositionen zwar ähnlich, aber Lechners Liedmotette (1577) unterscheidet sich von Gumpelzhaimers Komposition (1591) in der Satztechnik. Lechner setzt vor allem jeweils am Abschnittsbeginn mit einer Imitation ein, demgegenüber verwendet Gumpelzhaimer keine Imitation. Lechner wiederholt nur die letzte Zeile vollständig und variiert die Wiederholungsteile stark, demgegenüber wiederholt Gumpelzhaimer fast alle Textzeilen und vor allem die letzte Zeile notengetreu.

2. 5 Zusammenfassung

Die vier Cantus firmus-freien geistlichen Lieder, welche das erste Liederbuch (1577) auf dem Gebiet des deutschen Liedes enthält, gehören neben der vierstimmigen Choralbearbeitung *Christ der du bist der helle Tag* (Nr. IV) zu den frühesten Liedmotetten Lechners:

<i>Nach Gsund und Freud steht mei Begier</i> (Nr. I)	4st.	dreiteilig
<i>Wann wir in höchsten Nöten sein</i> (Nr. III)	4st.	zweiteilig
<i>Wann ich betracht die Hinnenfahrt</i> (Nr. V)	4st.	zweiteilig
<i>Herr, Jesu Christ, dir lebe ich</i> (Nr. XI)	5st.	einteilig

Die Kompositionen sind mit Ausnahme des fünfstimmigen Glaubensliedes *Herr Jesu Christ* (Nr. XI) vierstimmig und mehrteilig gesetzt.

Wie bereits Uwe Martin bemerkte, sind Lechners Originalität und Geschmack in der Textwahl zu erkennen: Die Texte der vier geistlichen Liedmotetten haben hohe literarische Qualität und „persönlich-innige Religiosität“²⁷⁰, sie sind vorwiegend Bitte um die Gnade Gottes oder um Hilfe in Angst und Not. Alle Texte sind zwar vor Lechner nachweisbar, aber die Textdichter sind mit Ausnahme des Stückes *Wann wir in höchsten Nöten sein* unbekannt; Zu den Texten (Nr. I u. V) sind weder eine Melodie noch andere mehrstimmige Vertonungen bekannt; der Text *Herr Jesu Christ* steht nur einmalig in einer zeitgenössischen Sammlung.

Es ist durch die bisherige Analyse der Einzelstücke zu erkennen, dass die frühesten Liedmotetten bereits Lechners eigene Künstlerpersönlichkeit zeigen. Hier werden noch einige Schwerpunkte der Stilarten, die in den vier Tonsätzen zur Anwendung kommen, zusammengefaßt. Der typische Anfang der Motette ist bei Lechner an die Imitation gebunden, diesen Typ zeigen alle vier Stücke. Vor allem beginnen drei Stücke (Nr. I, III u. V) mit der vollständigen Imitation, davon weisen zwei Stücke (Nr. III u. V) ein imitatorisches Duett nach niederländischen Vorbild auf. Lechner beginnt den Binnenteil einer Motette oft mit einem Blocksatz, wenn zu Anfang ein Gebetstext vorkommt (z. B. Nr. I, Secunda pars).

Hinsichtlich der Satzstruktur werden die meist imitatorischen Außenzeilen (besonders die letzten Zeilen) teilweise oder vollständig mehrfach wiederholt. Sie zeigen lang erweiterte polyphone Abschnitte, während die Binnenzeilen entweder ohne

²⁷⁰ Uwe Martin, *Begleitwort* zu Lechner-GA 3, Kassel 1954.

Textwiederholung²⁷¹ gesungen oder nur teilweise kurz wiederholt werden.²⁷² Lechner stellt für die Binnenzeilen (aufglockerte) Blocksätze²⁷³ und Stimmenspaltungen²⁷⁴ auf. Und wenn die Binnenzeilen die Imitationsstruktur²⁷⁵ aufweisen, werden die Stimmen entweder sehr dicht oder oft mit zwei Stimmen gleichzeitig eingesetzt.

In den vier Motetten lassen sich Textdarstellungen durch verschiedene Ausdrucksmittel beobachten. Um negative Affekte wie Furcht, Schmerz oder Not darzustellen, setzt Lechner eine absteigende melodische Figur²⁷⁶ (= Kirchers „katabasis“²⁷⁷) sowie die tiefe Stimmenlage mit der Unterschreitung des Ambitus nach unten²⁷⁸ (= Burmeisters „hypobole“²⁷⁹) ein. Hier findet man noch die textbezogene Dissonanztechnik Lechners: Er verwendet die None und die Septime als Vorhaltsdissonanzen auf schwerer Zeit (= Burmeisters „syneresis“) für die Darstellung des *Angst* (Nr. III, M. 24/25).

Bestimmte Wörter oder Texte werden symbolisch wiedergegeben. In dem Stück (Nr. I) lässt sich der Herzrhythmus durch Semibrevis-Rhythmik auf dem Text *der aller Herzen* (Nr. II, M.20-24 im T u. B) darstellen. Die heiligen Zahlensymbole gibt Lechner beim Wort *Gott* bewusst dreistimmig wieder (Nr. V, Teil I, M.15-17; Nr. I, Teil I, M. 13-17).

Auch Pausen sind für Lechner ein wichtiges Mittel, den Text zu betonen. In den vier Motetten finden sich die meisten Pausen als Zeilenzäsur an der gleichen Stelle wie die Satzzeichen des Textes.²⁸⁰ Daneben sind die Pausen deutlich im Sinne der Affektsteigerung bedeutet: Pausen nach dem Ausruf *O Herr* (Nr. I: M. 30-36), Seufzer-Pause hinter *Ach* (Nr. V, Teil II, M. 2-3). Wenn alle Stimmen gleichzeitig pausieren, wird der Effekt der Textinterpretationen wesentlich erhöht. Lechner verwendet Generalpausen (= Burmeisters „aposiopesis“) zum Symbol der Erwartung

²⁷¹ GA 3, Nr. I, Teil I (Z. 3 u. 5), Teil II (Z. 2), Teil III (Z. 2-5); Nr. III, Teil I (Z.2-3), Teil II (Z. 2-3); Nr. V, Teil I (Z. 2-4), Teil II (Z. 2, 4 u.5); Nr. XI (Z. 2-4).

²⁷² GA 3, Nr. I, Teil I (Z. 4), Teil II (Z. 4 u. 5); Nr. V, Teil I (Z. 5), Teil II (Z. 3); Nr. XI (Z. 5).

²⁷³ GA 3, Nr. I, Teil I (Z. 3), Teil II (Z. 2), Teil III (Z. 2-5); Nr. III, Teil I (Z. 2), Teil II (Z.2-3); Nr. XI (Z.3).

²⁷⁴ GA 3, Nr. I, Teil I (Z. 2), Teil II (Z. 3); Nr. V, Teil I (Z. 3); Teil II (Z. 3); Nr. XI (Z. 6).

²⁷⁵ GA 3, Nr. I, Teil II (Z. 4); Nr. V, Teil I (Z. 2-5), Teil II (Z. 2-5); Nr. XI (Z. 2, 4 u. 5).

²⁷⁶ GA 3, Nr. III, Teil II, ab M. 22/23 im S: *um Rettung aus der Angst und Not*.

²⁷⁷ Vgl. Fritz Feldmann, *Untersuchungen Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, in: *Musica Disciplina VIII* (1954), S. 141-171, hier S. 144.

²⁷⁸ GA 3, Nr. III, Teil II, ab M. 26/27 in S II u. A: *aus der Angst und Not*.

²⁷⁹ Vgl. Ruhnke, *Burmeister*, a. a. O., S. 158.

²⁸⁰ Zum Beispiel GA 3, Nr. V, Teil II, M. 10/11; Nr. XI, M. 8/9, 20.

der Gnade Gottes (Nr. I, Teil II, M. 6) und zur Darstellung des Todes Christi durch das Schweigen aller Stimmen²⁸¹. Solche Generalpausen verwendet auch sein Lehrer Lasso bei den Wörtern *mori*, *dormiam* und *requiescam* als Ausdruck des Todes.²⁸²

²⁸¹ Nr. I, Teil III, M. 14; Nr. V, Teil I, M. 27.

²⁸² Hierzu vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 96 u. Anm. 13.

3 Liedmotetten aus dem Liederbuch von 1582 (GA 7)

Im Jahr 1582 veröffentlichte Lechner sein zweites Liederbuch auf dem Gebiet der madrigalisch komponierten geistlichen und weltlichen deutschen Lieder, das dem berühmten Nürnberger Goldschmied und Mitglied des kleineren Rats der Stadt Nürnberg, Wenzel Jamnitzer (1508-1585), gewidmet²⁸³ und für die Nürnberger Musikkranzlein bestimmt ist. In der Literatur wird dieses Liederbuch als eine der „wichtigsten Ausgaben von Liedermotetten“²⁸⁴ Lechners bezeichnet. Konrad Ameln bemerkte, dass in diesem Liederbuch „der neue Typus einer deutschen geistlichen Liedmotette“²⁸⁵ fertig ausgebildet ist. Vor allem zeigt es in der Reihe der Liederdrucke „die umfassendste und eindringlichste Äußerung der religiös-grüblerischen Kunstgesinnung“²⁸⁶. Das Liederbuch enthält insgesamt 24 Kompositionen (15 geistliche und 9 weltliche), die wie üblich nach der Stimmenbesetzung (die fünfstimmigen Stücke an erster, die vierstimmigen an zweiter Stelle) geordnet sind. In jeder Gruppe stehen die Sätze mit geistlichem Text voran, danach die mit weltlichem Text.²⁸⁷ Im folgenden „Register der Liedmotetten“²⁸⁸ werden die Namen der Werke in der originalen Schreibweise wiedergegeben.²⁸⁹

Mit fünf Stimmen.

I. O reicher Gott, baw du das Hauß
II. O Menschen kind, merck eben
III. DAs alte Jar vergangen ist
IV. NVn schein du glantz...
V. EJn jeder mensch bedenck eben
VI. GOtt selber hat auß höchstem rath
VII. O Todt du bist ein bitter gallen
VIII. HJlf vns du trewer Gott
IX. SElig ist der gepreiset
X. ACh Gott dir thu ich klagen
XI. BEy Gott findt man der gnaden vil
XII. Man spricht was Gott zusammen...
XIII. DA ich mich nun bekeren wollt

Tonart (Finalis)

1. Ton (g-re) mit b
1. Ton (g-re) mit b
2. Ton (g-re) mit b
2. Ton (g-re) mit b
2. Ton (d)
2. Ton (d)
3. Ton (e)²⁹¹
5. Ton (c) mit b
5. Ton (c) mit b
6. Ton (f) mit b
8. Ton (g)
1. Ton (d)
1. Ton (d)

XIII. Wann ich gedenck...
XV. ELlend bringt schwere pein
XVI. Ich gieng ein mal spacieren
XVII. Die Music ist ein schöne...

Tonart (Finalis)

2. Ton (c) mit b²⁹⁰
3. Ton (e)
5. Ton (c) mit b
8. Ton (g)

Mit vier Stimmen.

XVIII. Frew dich heut vnd...
XIX. ALlein zu dir Herr Jesu...
XX. LAs vns loben den trewen...
XXI. CHristus ist für vns...
XXII. Was will ich mehr von jr
XXIII. WJe war mir nur in jungen...
XXIII. EJn jeder meint er sey...

1. Ton (g-re) mit b
3. Ton (a)²⁹²
5. Ton (c) mit b
6. Ton (c)
1. Ton (g-re) mit b
2. Ton (g-re) mit b
8. Ton (g)

Prüfen wir den Inhalt dieses Druckes, so erkennen wir, dass seine insgesamt 24 Kompositionen tatsächlich nach der Reihenfolge der Finales geordnet sind:

²⁸³ Vgl. Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. VII.

²⁸⁴ Walter Blankenburg, *Die Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, a. a. O., S. 57.

²⁸⁵ Konrad Ameln, *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist*, a. a. O., S. 87.

²⁸⁶ Vgl. Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied* (1400-1640), a. a. O., S. 316.

²⁸⁷ Siehe Abbildung von „Register der Teutschen Lieder Leonardi Lechneri Athensini“, in: Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. XVII.

²⁸⁸ Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA, a. a. O., S. XVII. Ameln hat hier alle Stücke als „Liedmotetten“ bezeichnet.

²⁸⁹ Die einzelnen Teile der Werke sind nicht berücksichtigt; Die Finales sind für die Tenorlage angegeben.

²⁹⁰ Das Stück schließt (nach der Kadenz auf der Finalis g-re) mit einer modusfremde Kadenz auf c.

²⁹¹ Der erste Teil des Stückes schließt mit einer Kadenz auf d und der zweite mit einer Kadenz auf e.

²⁹² Der erste Teil schließt mit einer Kadenz auf der Finalis e und der zweite mit einer Kadenz auf a.

mit fünf Stimm:	re (geistlich: I-VI;	weltlich: XII-XIII)
	mi (geistlich: VII;	weltlich: XV)
	fa (geistlich: VIII-X;	weltlich: XVI)
	sol (geistlich: XI;	weltlich: XVII)
mit vier Stimmen:	re (geistlich: XVIII;	weltlich: XXII-XXIII)
	mi (geistlich: XIX)	
	fa (geistlich: XX-XXI)	
	sol	(weltlich: XXIII).

Von den 24 Liedern der Sammlung sind nur vier Stücke Strophenlieder (Nr. VI u. IX, XII u. XXII)²⁹³, deren Texte formal zum Typ des älteren deutschen Liedes gehören und (ausgenommen Nr. XXII) schon früher nachgewiesen werden können²⁹⁴. Von 20 Durchkompositionen sind 13 Vertonungen geistliche Liedmotetten (Nr. I- V, VII, VIII, X, XI, XVIII, XIX- XXI), davon ist nur ein Text schon vor 1582 nachzuweisen, und zwar das Neujahrslied *Das alte Jahr vergangen ist* (Nr. III) bei Clemens Stephani (Nürnberg 1568).²⁹⁵ Die übrigen zwölf geistlichen Texte sind von dem Nürnberger Goldschmied Paul Dulner gedichtet.²⁹⁶ Paul Dulner war Wenzel Jamnitzer sehr verbunden und ein Mitglied des „Sodalitium musicum“, des „Ehrbaren musikalischen Nürnberger Kränzchens“²⁹⁷, dessen Komponist, Dirigent und musikalischer Berater Leonhard Lechner war. Der einzige Text, der überhaupt nachweislich ein zweites Mal vertont wurde, ist *Nun schein du Glanz der Herrlichkeit* (Nr. IV). Er diente einem Nürnberger Organisten Johann Staden im Jahre 1628 zur Komposition.²⁹⁸

In der Gesamtausgabe (Bd. 7) wurden die für die folgende Analyse ausgewählten geistlichen Liedmotetten (ausgenommen Nr. VII, XI u. XX) transponiert; die Notenwerte sind im Original übertragen.

²⁹³ Zur Analyse der vier Strophenlieder vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 97 ff.

²⁹⁴ Uwe Martin vermutet, dass Lechner die Stücke (Nr. VI, IX und XII) zu hochzeitlichen Gelegenheiten komponiert hat. Vgl. Uwe Martin, ebenda.

²⁹⁵ Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechners Bekenntnis, Zur 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, in: Musik und Kirche 23 (1953), S. 19-24, hier S. 21.

²⁹⁶ Uwe Martin hat den Paul Dulner als Dichter überzeugend nachgewiesen. vgl. ders., *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*. in: Archiv für Musikwissenschaft, 11. Jahrgang 1954, S. 315-322.

²⁹⁷ Auf das Nürnberger Sodalitium musicum und seine Mitglieder geht Uwe Martin in seiner Dissertation näher ein. vgl. ders., Diss., a. a. O., S. 7 ff.

²⁹⁸ Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechners Bekenntnis*, a. a. O., ebenda.

3. 1 Zwei Gebetlieder *O reicher Gott* (Nr. I) und *O Menschenkind* (Nr. II)

Die ersten beiden Sätze aus dem Liederbuch (1582) sind sowohl textinhaltlich als auch musikalisch ähnlich, daher werden sie hier zusammenhängend betrachtet, damit gemeinsame Beispiele für Satztechnik sowie Textbehandlung Lechners sichtbar werden.

Texte

Den beiden Stücken liegen Gedichte von Paul Dulner zugrunde. Der Text des ersten Stückes (Nr. I) ist ein elfzeiliges Gedicht, eine Bitte um das Leben nach dem Tod und die Gnade Gottes. Der Text gliedert sich inhaltlich in sieben paar- und kreuzweise gereimte Zeilen und vier Zeilen aus zwei Paarreimen:

Nr. I	Nr. II
<u>Zeile</u>	<u>Zeile</u>
1 O Reicher Gott, baw du das Hauß,	1 O Menschen kind, merck eben,
2 es ist mit vnserm sorgen auß,	2 wie du verbringst dein leben,
3 es ist doch alls vmb sonst,	3 vnd ruff zu Gott darneben,
4 es hilfft kein müh, spat oder früh,	4 daß er dir gnad wöll geben,
5 vil wenger grosse kunst.	5 auff daß du mögst beston
6 du must alles bescheren	6 vor Christo seinem Son,
7 vnd vns trewlich ernehen.	7 wan er wird komen schon
8 darumb so bitten wir,	8 von seinem höchsten thron,
9 dieweil als kombt von dir,	9 zu halten sein gerichte,
10 wölst vns nichts schedlichs geben	10 daß du auch hörst den bhrichte:
11 hie noch inn jenem leben.	11 kombt her jr recht gezehlten,
	12 von ewigkeit erwelten,
	13 jetzund will ich euch geben
	14 das ewig selig leben.

Dem zweiten Stück (Nr. II) liegt das paarweise gereimte vierzehnzeilige Gedicht zugrunde. Der Dichter betet um die Gnade Gottes, blickt auf das jüngste Gericht und das ewige Leben. In beiden Lieder handelt es sich um das Leben nach dem Tod. Die beiden Gebete vertont Lechner jeweils fünfstimmig (S A Q T B) im auf g hochtransponierten I. Modus mit b-molle,²⁹⁹ der entsprechend hochgeschlüsselt (G2, C2, C3, C3, F3)³⁰⁰ notiert wird. Auch die Ambitus von Discantus, Quinta vox (= Tenor I) und Tenor II weisen deutlich eine authentische Lage auf, wie folgende Stimmen-Disposition im Original³⁰¹ zeigen:

***O reicher Gott* (Nr. I)**

***O Menschenkind* (Nr. II)**

²⁹⁹ Die beiden Kompositionen werden von Bernhard Meier als dem auf g transponierten I. Modus zugehörig erwähnt. Vgl. ders., *Die Tonarten*, a. a. O., S. 131 und 249.

³⁰⁰ Zum originalen Schlüssel siehe Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. 127.

³⁰¹ Die beiden Sätze wurden in der Gesamtausgabe (GA 7) um eine kleine Terz nach unten transponiert.

Sopran: g'-f''
 Alt: c'-c''
 Tenor I: f-h'
 Tenor II: f-a'
 Bass: G-d'

Sopran: f'-g'' (dazu einmal a'')
 Alt: d'-d''
 Tenor I: g-a'
 Tenor II: g-a'
 Bass: H-d' (dazu einmal A)

In beiden Sätzen zeigt zwar jeweils der Bass gegenüber der Idealgestalt des Ambitus-Schemas durch Erweiterung seines Bewegungsraumes nach unten stärkere Abweichungen, aber die beherrschenden Stimmen Sopran und Tenor exponieren am Satzanfang deutlich einen Charakter des I. Modus.

Betrachten wir nun die Initialmelodik des Soprans sowie des Tenors.

Nr. I (M. 1-4)

Score for Nr. I (M. 1-4) showing five staves with vocal parts and lyrics. The lyrics are: O rei - cher Gott, bau du das Haus, es. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Der melodische Verlauf des Soprans d''-es''-d'-b'-g' ist ein Initialtypus des auf g hochtransponierten I. Modus, der erste Tenor zeigt auch ein für den I. Modus kennzeichnendes melodisches Modell, die Quinten-species re-la (hier: g-d'). Ferner tritt noch die Bestätigung der Repercussio g'-re'' durch Kadenzbildung auf dem Ton d (M. 4), der Oberquinte der Finalis, auf.

Betrachten wir weiter das Exordium des zweiten Satzes (Nr. II).

Nr. II: M. 1-5

Score for Nr. II: M. 1-5 showing five staves with vocal parts and lyrics. The lyrics are: O Men - schen - kind, merk e - ben, ...wie du. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

In Sopran und Tenor II tritt im ersten Quintsprungsogetto g'-d'' (bzw. g-d') die für den I. Modus kennzeichnende Repercussio g'-re'' (bzw. g-d') aufs deutlichste zutage,

auch der Tenor I exponiert die Repercussio g'- d' mit der absteigenden Melodieführung, und der Zeilenschluss auf d (M. 5) als erste Kadenz auf dem Oberquintton bestätigt den Modus.

Satzanlage

Nr. I (*O reicher Gott*) ist in zwei Abschnitte geteilt, in Mensur 23/24 findet sich vor der abschließenden vierzeiligen Bitte der formale Einschnitt, der nicht nur durch eine clausula primaria auf g (M. 22/23), sondern auch durch eine Generalpause gekennzeichnet ist. Der zweite Abschnitt (ab M. 24/25) beginnt dem imitatorischen Exordium gegenüber mit einem Blocksatz in der tiefen Lage, da ein Gebetstext *Darum so bitten wir* vorkommt. Im Stück ist die Behandlung des Kontrastes deutlich zu erkennen. Nicht nur der Wechsel von Blocksatz und Imitation, sondern vor allem der Wechsel der Stimmenzahl wird zum wichtigsten Kontrastbildungsmittel. Dieser Stimmenzahlwechsel bzw. Stimmlagenwechsel durch Chorteilung ist besonders im zweiten Abschnitt (Z. 8-11, ab M. 24) zu beobachten:

Nr. I:	<u>Zeile</u>	<u>Stimmzahl</u>
	8	4st. (Unter-) - 4st. (Oberchor)
	9	5st.
	10	4st. (Oberchor)
	11	4st. (Unter-) - 3st. (Oberchor) - 4st. - 5st.

Im zweiten Satz (Nr. II), der die meisten Textzeilen (14 Zeilen) innerhalb der geistlichen Liedmotetten Lechners und dennoch durchgehend keinen scharfen Teilabschnitt hat, dient auch der Kontrast durch Chorspaltung als eine Schwerpunktbildung. Wie sich ständig Stimmenzahl sowie Stimmenlage in den Zeilen ändern, zeigt folgende Übersicht:

Nr. II:	<u>Zeile</u>	<u>Zeile</u>
	1 5st.	8 3st. (Oberchor)
	2 4st. - 5st.	9 4st. (Unterchor)
	3 3st. - 4st. (Ober- u. Unterchor)	10 4st. (Oberchor)
	4 4st.	11 5st.
	5 3st. (Oberchor)	12 3st. (Oberchor)
	6 4st. (Unterchor)	13 4st. (Unter- u. Oberchor)
	7 2st.	14 5st.

Neben diesem ständigen Stimmenzahlwechsel ist in beiden Kompositionen noch eine Zurückhaltung im Blick auf Textwiederholungen zu erkennen. Lechner verzichtet fast auf die in der Motette üblichen, alle Stimmen beteiligenden vollständigen

Textwiederholungen³⁰² mit Ausnahme der letzten Zeile, die der Tradition folgend bekräftigend ganz oder teilweise mehrfach wiederholt wird. Der Grund für die Mäßigung der Textwiederholung ist, dass Lechner ab fünfstimmigen Vertonungen die Textzeilen vielmehr durch Kontrastbildung wie Stimmlagenwechsel oder Stimmzahlwechsel als durch Textwiederholung, die vor allem in früheren vierstimmigen Liedmotetten von 1577 als ein wichtiges Textausdruckmittel diente, betont.³⁰³

Satztechnik

Den ersten Satz (Nr. I) beherrscht die freie Imitation mit einem Terzsprungsogetto, das vor allem rhythmisch in den Stimmen variiert wird: Das vom Alt (M. 1) eingeführte Terzsprungsogetto (s. o. Notenbeispiel) wird in den drei Unterstimmen im dichten Abstand (M. 1/2 in B, T I u. T II) imitiert, es erscheint in der nächsten vierstimmigen Zeile in Sopran und Tenor II mit Tonwiederholungen auf die Worte *es ist mit unserm* (ab M. 4/5), hier imitiert es der Bass (M. 5), der mit dem Alt bis zum Zeilenende rhythmisch gekoppelt ist, in Umkehrung. Die weitere Umkehrungsfigur des Soggettos tritt in der dritten Zeile in Tenor II und Bass auf den Worten *es ist doch* (M. 7/8) auf und in der vierten Zeile im Sopran auf *es hilft* (M. 9/10). In Zeile 6 und 7 findet sich das Terzsprungsogetto in Sopran und beiden Tenorstimmen. Im zweiten Abschnitt erscheint das Soggetto wiederum in Zeile 9 in der Form der Umkehrung (M. 29/30 in A u. T II) und in der letzten Zeile in der originalen Form auf die Worte *hie noch*. Die Imitationen zeigen unvollständige Engführungen abgesehen von der Durchimitation der letzten Zeile, die Soggetti werden dabei gleichzeitig von einer anderen Stimme imitiert (Z. 1, 2, 3, 6, 7 u. 9).

Auch den zweiten Satz (Nr. II) beherrscht die freie Imitation (Z. 1, 2, 4, 7, 8, 11 u. 13). Die imitierenden Zeilen des zweiten Stückes haben zwar selbständige Soggetti, aber das Terzsprungsogetto, welches schon das erste Stück (Nr. I) dominierte, erscheint doch wiederum in den Zeilen 4 (ab M. 13), 11 (ab M. 26) und 14 (ab M. 34). Wenn wir die Imitationstechnik der beiden Stücke mit einem anderen Frühwerk, *Wann ich betracht die Hinnenfahrt* (GA 3, Nr. V), vergleichen, finden wir eine stilistische Entwicklung am Satzanfang. Die vierstimmige (S A T B) frühere Liedmotette beginnt

³⁰² Vollständige Wiederholungen finden sich in Zeile 3 und 8 in Nr. I; in Zeile 3 in Nr. II.

³⁰³ Vgl. Heinrich Weber, Phil. Diss., a. a. O., S. 159.

mit einer Durchimitation der Melodiephrase des Alts *Wann ich betracht die Hinnenfahrt*:

The musical score is a four-part setting of the hymn 'Wann ich betracht die Hinnenfahrt'. It is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in a single system with a basso continuo line. The lyrics are: 'Wann ich be - tracht die Hin-nen - fahrt, wann ich be - tracht die Hin-nen - fahrt, wann ich be - tracht die Hin-nen - fahrt, wann ich be - tracht die Hin-nen - fahrt, wann ich be - tracht die Hin-nen - fahrt, wann ich be - tracht die Hin-nen - fahrt, so hat sich mein Hin-nen fahrt, wann ich be - tracht die Hin-nen-fahrt, so hat sich'.

Sopran, Bass und Tenor imitieren im Abstand einer Mensur die gesamte Melodiephrase (aus acht Tonfolgen) regelrecht durch, und alle Stimmen wiederholen, danach die Zeile vollständig. Dagegen wird beispielsweise am Satzbeginn (s. o. Notenbeispiel) der fünfstimmigen Liedmotette *O Menschenkind* (Nr. II) eine strenge Durchimitation vermieden, nur einzelne Stimmen ahmen das Soggetto im dichten Abstand nach: Der Sopran führt das erste Soggetto mit einem Quintaufsprung auf die Worte *O Menschenkind* ein, Tenor II und Bass imitieren nur zwei Tonfolgen des Soggettos in der Originallage, dabei werden sie jeweils mit einer kontrapunktierenden Stimme verkoppelt (T II u. A; B u. T I). Bemerkenswert ist hier noch die Textwiederholung. Die vollständige Textwiederholung der Anfangszeile, die sich in den früheren Liedmotetten von 1577 fast ohne Ausnahme findet, fehlt in diesen beiden Werken (Nr. I und II) von 1582.

In beiden Kompositionen (Nr. I und II) werden zwar Kadenzen jeweils am Ende der Zeilen als gliedernde Zäsuren eingeführt, aber ihre Schlusswirkung wird doch durch die Verzahnungstechnik sowie durch das Prinzip des Fliehens vor der Kadenz abgeschwächt: Zeilen werden meist an Kadenzstellen miteinander verzahnt, indem eine Stimme bereits dort die nächste Zeile beginnt, wo die übrigen Stimmen sich zu einer Kadenz zusammenfinden (Nr. I: M. 4, 16, 19, 35/36; Nr. II: M. 5, 12/13, 19,

25/26, 30/31, 32/33) oder eine Stimme die erwartete Klausel zum *fuggir la cadenza* unterbricht (Nr. I: M. 7 im B, M. 14 im A; Nr. II: M. 18/19 im T I).

Verhältnis zum Text

In beiden Kompositionen gebraucht Lechner neben den regulären Kadenzen (I und V, III und II) vielfach modusfremde Kadenzen, die in Dreßlers Rangordnung der Kadenzen als *clausulae peregrinae* bestimmt sind.³⁰⁴ Wir finden an drei Stellen des ersten Stückes (Nr. I) modal regelwidrige Kadenzen, welche der Wortausdeutung dienen. Nach dem konzertierenden Vortrag der dritten Textzeile (*es ist doch alls umsonst*, ab M. 7), die durch den deklamatorischen Tempowechsel (hier überwiegen Semiminimen) sowie durch die Wiederholungen des Reperkussionstons in Tenor II und Sopran hervorgehoben wird, und nach der ersten Zeilenhälfte der vierten Zeile (*es hilft kein Müh*, ab M. 10) erscheint eine *clausula peregrina* auf a (im Original: c, M. 10/11) zur Darstellung der negativen Affekte wie vergeblicher Mühe³⁰⁵ (Die beiden Hauptklauseln liegen in Sopran und Tenor I, die tenorizans-Klausel ist aber unterbrochen). Dieselbe Kadenz tritt auch zum Ende der Zeile 9 (*dieweil alls kommt von dir*) auf, hier bezieht sich der Gebrauch der modusfremden Kadenz auf das Wort *alls* (= alles).³⁰⁶ Die fünfte Zeile ist innerhalb des ersten Stückes die kürzeste, der Text *wen'ger große Kunst* (M. 15/16) wird durch den schlichten Note gegen Note-Satz in den vier Unterstimmen vortragen, wobei die Stimmen mit der modusfremden Kadenz auf c (im Original: es), einer *clausula simplex*, schließen.

Bei Lechner steht die phrygische Klausel (modusfremde *clausula in mi*) noch stärker in Beziehung zum Text, worauf bereits Bernhard Meier hingewiesen hat.³⁰⁷ Im Stück (Nr. I) verwendet Lechner die phrygische Klausel (M. 4; M. 26) als klangliches Ausdrucksmittel, um Textstellen wie die demütige Bitte um Erbarmen oder auch im positiven Sinne als Ausspruch des Trostes zu betonen:

O reicher Gott, bau du das Haus (Nr. I, Z. 1);
Darum so bitten wir (Nr. I, Z. 8).

Im zweiten Stück (Nr. II) wird die zwölfte Verszeile (*von Ewigkeit Erwählten*, ab M. 29) durch Sextakkordparallelen (Fauxbourdon) im dreistimmigen Oberchor vortragen

³⁰⁴ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 94 f.

³⁰⁵ Vgl. Bernhard Meier, ebenda, S. 250 f.

³⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 248 f.

³⁰⁷ Vgl. Bernhard Meier, *Bemerkungen zu Lechners „Motectae sacrae“ von 1575*, in: Archiv für Musikwissenschaft 14 (1957), S. 95; ders., *Die Tonarten*, a. a. O., S. 253 u. 258.

und schließt mit einer modusfremden Kadenz in mi (im Original: d-mi). Diese Kadenz ist innerhalb der Komposition eine einzige, die als eine *clausula peregrina* zur musikalischen Ausdeutung verwendet wird.

Wie bereits erwähnt, erhält der Gebetstext *Darum so bitten wir* (Nr. I, M. 24 f.) durch die vorausgegangene Generalpause und den zweimaligen Vortrag im Blocksatz mit dem Stimmlagenwechsel sowie durch den Gebrauch modusfremder Kadenzen in mi (im Original: d-mi bzw. a-mi) zu den Worten *bitten wir* (M. 26; M. 28/29) das größte Gewicht im Stück. Joachim Burmeister prägte für einen solchen besonders herausgehobenen Blocksatzabschnitt in Analogie zur Rhetorik die Bezeichnung „*Noema*“³⁰⁸. Der in die Oberquinte versetzte Oberchor (M. 27-29) ist eine Wiederholung des vorigen *noema*, die Stimmen (abgesehen vom zweiten Tenor) werden dabei verlagert und mit einer Variante wiederholt. Burmeister bezeichnet solche Wiederholung eines *noema* auf anderer Stufe als „*mimesis*“³⁰⁹.

Auch im zweiten Stück (Nr. II) werden kontrastierende homophone Abschnitte in einer polyphonen Umgebung zur Betonung wichtiger Textstellen angewendet:

und ruf zu Gott darneben (Z. 3, ab M. 9)
auf daß du mögst bestohn (Z. 5, ab M. 15/16)
zu halten sein Gerichte (Z. 9, ab M. 21)
daß du auch hörst den B'richt (Z. 10, ab M. 23/24)
von Ewigkeit Erwählten (Z. 12, ab M. 29).

Abgesehen von der Zeile 9 werden die benannten homophonen Zeilen (3 u. 5, 10 u. 12) von einem drei- oder vierstimmigen Oberchor eingeführt: Dem selbständigen Stimmeneinsatz der imitatorischen vorigen Zeile gegenüber beginnen ab Mensur 9 die drei Oberstimmen (S, A u. T II) die dritte Zeile gleichzeitig. Die Zeilenwiederholung (ab M. 10/11) findet sich als Gegensatz der Klanglage wiederum im vierstimmigen tiefen Unterchor, hier wiederholt der Alt (ab M. 11) seine Melodik mit einer Variante, und der Bass sowie der die vorige Sopranmelodie in der Unteroktav wiederholende Tenor I zeigen teilweise rhythmische Dehnung, die Klangfolge (H-e-A⁶-D-e-H-e) ist unverändert eine Oktav abwärts versetzt. Die fünfte (ab M. 16) und neunte (ab 21/22) Verszeile werden jeweils im Gegensatz zu der vorigen Zeile durch deklamatorischen Tempo- und Stimmlagenwechsel vertont. Die vierstimmige Zeile 10 (ab M. 24) ist eine variierte melodische Wiederholung der vorigen Zeile, hier übernimmt der pausierende erste Tenor die Bassmelodie in der Oberoktav.

³⁰⁸ Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister, Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel 1955, S. 150 f.

³⁰⁹ Ebenda, S.151.

Lechner beachtet vor allem den Wortrhythmus. So korrespondiert vor allem die Rhythmik des ersten Soggettos mit der Länge der Wortsilben:



Lechner stellt weiterhin die betonten langen Wortsilben durch Melismen dar und schließt sie meist an eine cantizans-Klausel an: bei den prägnanten Worten des ersten Stückes (Nr. I) wie *Sorgen* (ab M. 5 im S) und *bescheren* (ab M. 17 im A), *ernähren* (ab M. 21 im A) und *Leben* (ab M. 45 im A). Entsprechende Beispiele finden wir auch im zweiten Stück (Nr. II) bei den Worten: *darneben* (M. 12/13 im A), *geben* (M. 15 im T I; M. 33 f. im A), *seinem* (M. 18 im A), *Gezählten* (M. 28 f. im T I), *Leben* (ab M. 40 in S).

Bezeichnend ist in beiden Werken jeweils die mehrfach wiederholte letzte Zeile. Vor allem zeigt im zweiten Werk (*O Menschenkind*) die letzte Zeile (Nr. II, ab M. 34) ein Beispiel, das sich mehr um die Wortausdeutung als um die Schlusswirkung bemüht. Hier wird der Bass durch rhythmisch sowie melodisch (zum tiefsten Ton A im M. 39) übermäßige Dehnung zum eindringlichen Bild eines langen Zeitraumes, während die Oberstimmen das vom Tenor eingeführte Soggetto *das ewig* (M. 33/34) imitieren und „in freier Kontrapunktik mit vielen Koloraturen den freudigen Affekt betonen. Der simultane Gegensatz zweier wortausdeutender Mittel, die entweder mehr das Bild oder mehr den Affekt hervorheben, ist dabei für Lechner bezeichnend. Daß die lang ausgehaltenen Basstöne nicht als Absicht, eine prächtige Schlusswirkung zu erzielen, aufzufassen sind, sondern als Bemühen um Wortausdeutung.“³¹⁰ Hier erscheint der höchste Ton a'' in der Oberstimme.

³¹⁰ Heinrich Weber, Phil. Diss., a. a. O., S. 37.

3. 2 *Das alte Jahr vergangen ist* (Nr. III)

Lechners Neujahrslied (*Das alte Jahr vergangen ist*) ist das einzige Stück, dessen Text innerhalb der durchkomponierten geistlichen Liedmotetten aus dem Liederdruck von 1582 als Kirchenlied nachgewiesen werden kann. Wir finden in Michael Praetorius' Sammlungen zwei textgleiche Kompositionen, nämlich ein achstimmiges doppelchöriges Stück von Praetorius und einen Satz eines Anonymus, der eine vierstimmig zusammengefasste Bearbeitung des Doppelchors von Praetorius ist. Sie werden in der folgenden Analyse mit Lechners Satz verglichen. Lechners fünfstimmiges Stück (S A Q T B) wird als Beispiel des II. Modus, der mit vorgezeichnetem b-molle um eine Quarte aufwärts transponiert ist, von Bernhard Meier erwähnt.³¹¹ Es wurde in der Gesamtausgabe eine Sekunde nach oben versetzt.

Text und formaler Aufbau

Im evangelischen Gesangbuch (EG 59) ist der Text des Neujahrsliedes (*Das alte Jahr vergangen ist*) mit sechs vierzeiligen Strophen gebräuchlich,³¹² Lechner verwendet für seine Vertonung nur die erste und die zweite Strophe. Diese achtzeilige Fassung findet sich erstmals in einer Figuralkomposition aus dem Jahr 1568,³¹³ und sie begegnet auch noch 1607 bei Michael Praetorius im vierten und fünften Teil der *Musae Sioniae* verbreitet. Entgegen früheren Angaben erscheint das Lied mit sechs vierzeiligen Strophen erstmals in einer fünfstimmigen Komposition von Johann Steurlein aus dem Jahr 1577.³¹⁴ In einer verkürzten sechszeiligen Fassung erscheint es in Dresdener Gesangbüchern von 1589 und 1590.³¹⁵ Das Gedicht (s. Beispiel 1), das sich inhaltlich in zwei Einheiten jeweils aus vier Zeilen gliedert, redet ausschließlich in der ersten Person Plural. Die singende Gemeinde wendet sich an Christus. Die ersten Vierzeilen benennen zunächst die zeitliche Bestimmung des zu Ende gehenden Jahres und artikulieren den Dank der christlichen Gemeinde für gnädige Bewahrung in großer Gefahr. Im zweiten Vierzeiler, der in der vierzeiligen Textfassung als die zweite

³¹¹ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 133.

³¹² Zum Text vgl. Wackernagel, a. a. O., Bd. V, Nr. 166.

³¹³ *Schöner außerleßner deutscher psalm und anderer künstlicher moteten und geistlichen lieder XX* (Clemens Stephani), Nürnberg 1568 (Str. 1-2) (Tenorlied 77.11).

³¹⁴ Vgl. Hans-Christian Drömann, *Das alte Jahr vergangen ist*, in: *Liedkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn - (Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch; 3), H. 11, Göttingen 2004, S. 22 ff.

³¹⁵ Zum Text vgl. Wackernagel, a. a. O., Bd. V, Nr. 165.

Strophe dient, setzt die Gemeinde der Glaubenden alle Hoffnung auf die Gegenwart und Zukunft ihres Herrn.³¹⁶

Lechner komponiert die acht paarig gereimten Zeilen ohne Einschnitt durchgehend. Dagegen zeigt die doppelchörige Komposition³¹⁷ von Praetorius sowie die anonyme vierstimmige Bearbeitung³¹⁸ in Praetorius' Sammlung (Teil V) einen deutlichen Absatz. Praetorius gliedert in vier Abschnitte: Er markiert die paarig gereimten ersten beiden Zeilen durch ein *clausula secundaria* (M. 28) sowie den zweiten Abschnitt nach dem Satz *des Vaters in dem höchsten Thron* durch ein *clausula primaria* (M. 53) und den dritten auch durch eine *clausula primaria* (M. 66). Während Praetorius die Außenzeilen vollständig mehrfach wiederholt und zum Schluss noch die beiden letzten Zeilen als einen letzten Abschnitt (ab M. 66/67) wiederkehren lässt, akzentuiert Lechner in seinem Satz eher die Binnenzeilen durch vollständige oder teilweise Wiederholung und lässt die letzte Textzeile dreimal im Sopran wiederkehren. So vertont Lechner vor allem die Zeilen 2, 6 und 8, indessen Praetorius (auch die vierstimmige Bearbeitung) die Zeilen 1, 5 und 8 hervorhebt.

Beispiel 1: Der Text und Aufbau

Lechner		Praetorius
<u>Wiederholung</u>	<u>Zeile</u>	<u>Wiederholung</u>
0	1 DAs alte Jar vergangen ist/	mehrfach
1 x	2 wir dancken dir Herr Jesu Christ/	teilweise
teilweise	3 daß du vns in so grosser gfar/	0
teilweise	4 bewaret hast lang zeit vnd jar/	1 x
teilweise	5 vnd bitten dich ewiger Son/	mehrfach
1 x	6 des Vatters in dem höchsten thron/	0
0	7 du wölst dein arme Christenheit/	: teilweise
bis 3 x	8 bewaren ferner allezeit.	mehrfach :

Satztechnik

In Lechners Satz führt der Alt das aus absteigender Terz und Sekunde bestehende Soggetto *Das alte Jahr* ein, der Bass imitiert es in der Unteroktav, der Tenor geht zum Bass in Terzparallelen. Während die drei Stimmen die erste Zeile mit der

³¹⁶ Vgl. Hans-Christian Drömann, a. a. O., S. 23.

³¹⁷ Hierzu siehe die Ausgabe *Das alte Jahr vergangen ist*, in: Michael Praetorius, *Musae Sioniae* IV (1607), Nr. I.

³¹⁸ Zur Ausgabe *Das alte Jahr vergangen ist*, in: Michael Praetorius, *Musae Sioniae* V (1607), Nr. I.

Sekundfallkadenz³¹⁹ schließen (M. 6), beginnt die Quinta vox die zweite Verszeile. Der Quinta vox folgend führt der Tenor (M. 6/7) das zweite Soggetto *wir danken dir* ein, das im Gegensatz zu dem absteigenden ersten Soggetto einen Quartaufsprung zeigt und in allen Stimmen durchimitiert wird. Der Alt (M. 7/8) imitiert zunächst nur das Soggetto in der Oberquarte, aber mit einer melodischen Änderung, um eine Quintparallele zum Diskant zu vermeiden; er pausiert dann, so wird der Satz ab M. 8 vierstimmig. Bei der Zeilenwiederholung (ab M. 10/11) beginnt der Alt, den Vers vollständig durchzuführen, dabei pausiert nun der Diskant. In Mensur 14 bilden zwar die vier Unterstimmen den Zeilenschluss mit einer *clausula primaria*, aber der erwartete Quintfall (oder Quartsprung) im Bass bleibt aus. Dadurch bleibt die Kadenz offen, und die nächste Textzeile wird im Diskant, der vorher pausierte, nahtlos angeschlossen. Dem herrschenden kompositorischen Prinzip des *fuggire la cadenza* folgend verbindet Lechner die Zeilen miteinander, indem er Kadenzen in ihrer Schlusswirkung beeinträchtigt, um den musikalischen Fluss aufrecht zu erhalten. Diese Technik erscheint noch im weiteren Verlauf. Die vierte Zeile (ab M. 19/20), in der das erste Soggetto wiederum in Tenor und Diskant erscheint, beginnt der Alt während der *mi*-Kadenz, indem er mit dem figurierten Soggetto überleitet. Der Alt (Diskantklausel mit Synkopendissonanz) bildet nun Zusammen mit dem Bass (Quartsprung aufwärts) sofort eine die Grenze zwischen dritter und vierter Zeile überspannende Kadenz nach *a* (im Original: *g*), wodurch der Zielton *h* (im Original: *a*) der vorausgegangenen Halbkadenz zur Penultima umgedeutet wird. Bei der Kadenz der vierten Zeile (M. 24/25) führt der Tenor die erwartete Bassklausel nicht zu Ende, sondern bricht sie durch eine Pause ab, dabei setzt die Quinta vox bereits mit der fünften Verszeile ein und der Bass übernimmt den vom Tenor abgebrochene Kadenzzielton. Die durch Pausen abgebrochenen Bassklauseln, welche die Schlusswirkung beeinträchtigen, finden sich noch in der Zeile 6 (M. 33/34 im T) und der Zeile 8 (M. 42/43 im B).

Die letzte Zeile (ab M. 37/38), in der der Alt während der Halbschlussbildung der drei Unterstimmen das Soggetto *bewahren* einführt, zeigt Vollstimmigkeit, die bisher nur teilweise erschien. Wie wir bereits erkennen, hat Lechner ständig eine oder zwei Stimmen in den Zeilen reduziert, dabei hat die pausierende Stimme (oder Stimmen)

³¹⁹ Für diese Klausel prägte Bernhard Meier den Begriff *Superius-Terzklausel*. Vgl. ders in: *Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jh.*, in: Archiv für Musikwissenschaft 9, 1952, S. 27-44, hier S. 29.

die Aufgabe, die nächste Zeile zu beginnen und die Zeilen nahtlos anzuschließen. So zeigen drei Zeilen (1, 4 u. 6) Dreistimmigkeit, vier Zeilen (2 u. 3, 5 u. 7) sind vierstimmig gesetzt, nur die letzte Zeile weist Vollstimmigkeit auf, während vier Zeilen nur am Zeilenanfang (2, 4 u. 5) oder Zeilenende (Z. 3) vollstimmig sind. Es ergibt sich folgende Übersicht (die Zeichen ... bedeutet die mit Zeile beginnende Stimme):

	Zeile 1	Zeile 2	Zeile 3	Zeile 4	Zeile 5	Zeile 6	Zeile 7	Zeile 8
D		—	... —	—	—	—		—
A	—	—	—	... —	—	—	—	... —
V		... —	—	—	... —	—	... —	—
T	—	—	—	—	—	... —	—	—
B	—	—	—	—	—	—	... —	—

Praetorius' doppelchörige Komposition wurde von einem Anonymus für einen vierstimmigen Satz bearbeitet. Die vierstimmige Bearbeitung zeigt auch den II. Modus wie Lechners Satz, sie beginnt mit dem Alt, der die erste Melodiezeile des Diskants in der Unterquinte vorimitiert, sie erscheint ohne melodische Änderung in allen Stimmen nicht nur bei der Durchimitation (bis M. 8), sondern auch bei der folgenden Wiederholung (ab M. 9/10). Die erste Zeile *Das alte Jahr vergangen ist* erinnert an den Walterschen polyphonischen Satztypus, in dem die Stimmen fast ununterbrochen fließen. Hier ist auch die im 16. Jahrhundert verbreitete Technik des Ineinanderverzahnens zweier Abschnitte an Kadenzstellen zu beobachten. Wie Lechners Satz schließt die erste Zeile mit einer Sekundfallkadenz, dabei nimmt der Alt (M. 18) jedoch gleichzeitig bei der Schlussbildung mit der nächsten Zeilenhälfte *wir danken dir teil*.³²⁰

Die vierstimmige Bearbeitung (M. 18-20)

The musical score shows four staves. The lyrics are written below the staves. The first staff (Soprano) has the lyrics: 'gan - gen ist/ wir dan - ken dir/ wir'. The second staff (Alto) has: 'ist/ wir dan - ken dir/ wir dan - ken dir/ wir'. The third staff (Tenor) has: '8 - - gen ist/ wir dan - ken dir/ wir'. The fourth staff (Bass) has: '- - - gen ist/ wir dan - ken dir/ wir'. Below the staves, the Roman numerals 'VII6 - I' are indicated.

³²⁰ Eine ähnliche Verzahnung findet sich noch bei Praetorius zu Beginn der Zeilen 5 (ab M. 29/30 im D) und auch bei Lechners Satz zu Beginn der letzten Zeile (ab M. 37 im A).

Dagegen schließt Lechner die vorher pausierende Quinta vox als eine Überleitung an den Kadenzzielton an und danach setzt das zweite Soggetto *wir danken dir* im Tenor ein:

Lechner (M. 6-9)

The musical score consists of five staves. The top four staves represent vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom staff is the basso continuo. The lyrics are written below the staves. The tempo is marked 'M. 6-9'. The basso continuo line is labeled 'VII6 - I'.

In dieser Zeile imitieren alle Stimmen das Soggetto durch, sie setzen sogar selbständig ein, daher werden die Worte *wir danken dir* stark betont; die Schlusswirkung am Zeilenende (M. 14) ist durch eine Pause im Bass beeinträchtigt. Während Lechner die zweite Zeile durch Imitation in allen Stimmen und danach noch durch vollständige Textwiederholung vertont, wird sie dagegen bei der vierstimmigen Bearbeitung klanglich hervorgehoben, nämlich durch Blocksatz, dessen Anfang ein chorisches Wechselspiel mit Unter- und Oberstimmen hat. Am Ende der Zeile wird der erste Absatz durch die phrygische Klausel und eine Generalpause (M. 22/23) markiert. Das gleiche Beispiel für die gegensätzliche Vertonung befindet sich in Zeile 7. Die vierstimmige Bearbeitung (ab M. 41/42) weist ein ähnliches Bild wie die zweite Zeile auf. In derselben Zeile (ab M. 34) führt Lechner dagegen jeweils in allen vier Stimmen die ganz unterschiedliche Rhythmik durch, vor allem setzt er den Bass in größeren Notenwerten und stellt die Worte *du wollst dein arme* im Tenor mit langsamer sowie *Christenheit* mit schneller Bewegung dar.

Verhältnis zum Text

Trotz der unterschiedlichen Setzart in beiden Kompositionen erscheinen einige textgebundene musikalische Mittel in ähnlicher oder übereinstimmender Weise in beiden Stücken. Lechner stellt die Kraftlosigkeit des alten Jahrs auf dem Wort *vergangen* im Bass mit stufenweise bis zu einer Oktav absteigenden langen Melismen dar und setzt dabei den vorher rhythmisch gekoppelten Tenor in Gegenbewegung:

Lechner (M. 4/5-6 im B)



In der vierstimmigen Bearbeitung stellt sich das Wort *vergangen* in beiden Unterstimmen (ab M. 16/17 in T u. B) ähnlich wie bei Lechner durch absteigende lange Melismen dar, aber Lechners absteigende Figur (= Kirchers „Katabasis“³²¹) zeigt eine größere Richtungsüberschreitung als die Melodik der vierstimmigen Bearbeitung, bei der der Tenor (ab M. 16) über die Unterquinte bis zu Penultima absteigt:

Die vierstimmige Bearbeitung (ab M. 16 im T)

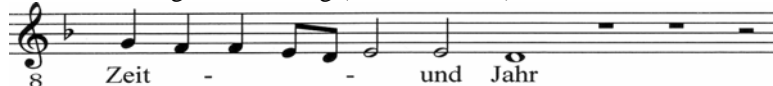


Auch die beiden Sätze stimmen zwar bei der bildlichen Darstellung für die Worte *Zeit und Jahr* durch das gegensätzliche Tempo, d. h. durch schnelle und langsame Bewegung überein, aber Lechner stellt mit der längeren absteigenden Melodik dar.

Lechner (ab M. 23 im T)



Die vierstimmige Bearbeitung (ab M. 27 im D)



Die sechste Zeile *Vaters in dem höchsten Thron* (ab M. 30) ist bei Lechner dreistimmig für die Darstellung der Dreieinigkeit. Die folgende Wiederholung mit Chorspaltung, in der die Stimmlage wechselt, ist in die Oberquinte transponiert, wobei das Wort *höchsten* (M. 33 im D) in beiden Oberstimmen figuriert ist. Während Lechner die Zeile mit Dreistimmigkeit darstellt, gehen bei der vierstimmigen Bearbeitung die drei Stimmen (ab M. 38/39) rhythmisch zusammen, dabei unterscheidet der Tenor sich durch eigene Rhythmik und das Vorgehen von den Stimmen, und auch das Wort *höchsten* wird wie bei Lechner mit Melismen betont. Diese Zahlensymbolik durch das rhythmische Zusammengehen kann man noch in der dritten Zeile in beiden Sätzen beobachten. In Lechners Satz gehen die drei Unterstimmen (A, Q u. B) bei den Worten *daß du uns* (hier *du* = Christ) rhythmisch zusammen (M. 15), indessen der Diskant mit eigener Rhythmik vorangeht. Ein ähnliches Beispiel findet sich auch in der vierstimmigen Bearbeitung in derselben Zeile, hier unterscheidet sich der Alt

³²¹ Vgl. Fritz Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, a. a. O., S. 144.

durch eigene Rhythmik von den rhythmisch zusammengehenden drei Stimmen (D, T u. B):

Die vierstimmige Bearbeitung (M. 23-25)

The image shows a musical score for a four-part setting of the text 'daß du uns in so großer Gefahr'. The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'daß du uns in so großer Gefahr'. The Soprano part starts with a whole note 'daß', followed by a half note 'du', a quarter note 'uns', a half note 'in', a quarter note 'so', a half note 'gro', a quarter note 'ßer', and a half note 'Gfahr'. The Alto part starts with a whole note 'daß', followed by a half note 'du', a quarter note 'uns', a half note 'in', a quarter note 'so', a half note 'gro', a quarter note 'ßer', and a half note 'Gfahr'. The Tenor part starts with a whole note 'daß', followed by a half note 'du', a quarter note 'uns', a half note 'in', a quarter note 'so', a half note 'gro', a quarter note 'ßer', and a half note 'Gfahr'. The Bass part starts with a whole note 'daß', followed by a half note 'du', a quarter note 'uns', a half note 'in', a quarter note 'so', a half note 'gro', a quarter note 'ßer', and a half note 'Gfahr'. The score is labeled 'Die vierstimmige Bearbeitung (M. 23-25)'.

Die zweite Zeilenhälfte *in so großer Gefahr* ist aber bei beiden Sätzen gegensätzlich. Während die vierstimmige Bearbeitung sie klanglich, nämlich durch einen Blocksatz mit modusfremder Kadenz in d-mi hervorhebt, lässt Lechner sie (M. 16-17) sich rhythmisch verwickeln und in allen Stimmen wiederholen. Beim zweiten Vortrag des Textteils (ab M. 18/19) steigen beide Außenstimmen (von ihren höchsten Tönen aus) in Dezimenparallelen ab.

Wie bereits das vorige Beispiel zeigt, hat die Melodik bei bestimmten Textstellen eine Steigerung in der Aufwärts- oder Abwärtsrichtung, Lechner versetzt auch die Melodik in die obere oder untere Grenze des Stimmumfangs, er führt sie sogar bei dem Aufruf *Herr, Jesu Christ* (ab M. 13 im A) und dem Wort *ferner* (M. 49 in Q) über seinen unteren Ambitus hinaus.

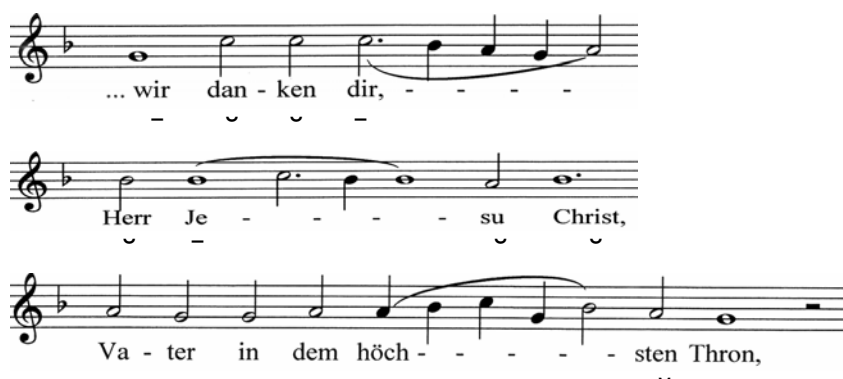
Wenn wir die Melodie von Lechners Satz betrachten, auch wenn wir sie mit dem doppelchörigen Satz sowie der vierstimmigen Bearbeitung vergleichen, gehören die Melismen zu der auffallenden Erscheinung der Komposition Lechners. In Lechners Satz werden zwei textbezogene Aufgabengebiete für die Melismen klar getrennt: Bildlichkeit und Betonung wichtiger Worte. Für die Bildlichkeit stellt Lechner z. B. in der letzten Zeile das Wort *ferner* (ab M. 39 in Quinta vox) mit aufsteigender Melismen:

Lechner (M. 39-44 in Q)

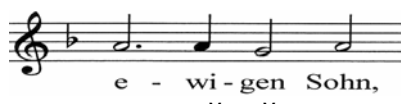
The image shows a musical score for the word 'ferner' with a melisma. The score is written for a single voice in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'be-wah-ren fer - - - - - ner al - le - zeit,'. The melody for 'fer' is a series of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The melisma is represented by a long horizontal line. The word 'ner' is followed by a quarter note G4, a half note F4, and a quarter note E4. The rest of the phrase 'al - le - zeit,' is not shown in the image.

Die Worte *dir* (M. 8), *Jesu Christ* (M. 9/10), *höchsten* (M. 33), *arme* (M. 35/36), *Christenheit* (M. 36/37), *bewahren* (M. 44/45 in Q) und *ferner* (Z. 8) werden als wichtige Worte fast ausschließlich in Lechners Satz durch Melismen betont, dabei

fallen Sprachrhythmus und Hochtön mit dem Sprachakzent vor allem bei den Wörtern *dir*, *Jesu Christ*, *höchsten* zusammen:



Bezeichnend ist bei Lechner die ständige Wiederkehr bestimmter wortgebundener Rhythmen als eine Form der Deklamation. Solche Rhythmik findet sich in allen Stimmen in der Zeile 5 auf dem Wort *ewigen Sohn* (M: 27/28-29):



Die Analyse lässt sich so zusammenfassen: Lechners Liedmotette liegt zwar der nachweisbare Text des Neujahrsliedes zugrunde, aber Lechner benutzt nicht die zu dem Text gehörige Liedmelodie als Cantus firmus. Lechner komponiert die zwei Strophen des Gedichts einteilig, ohne deutlichen Einschnitt durch, indem er die starke Schlusswirkung am Zeilenende beeinträchtigt und gleichzeitig Zeilen miteinander verzahnt. Während Praetorius' Vertonung und ihre vierstimmigen Bearbeitung mehr oder weniger den Wechsel von Homophonie und Polyphonie zeigen, herrscht in Lechners fünfstimmiger Komposition die Imitation vor. Bezeichnend sind für Lechners Satz die ständige Veränderung der Stimmenzahl in den Zeilen und der systematische Stimmeneinsatz. Die Anwendung von Tonmalerei, symbolischer Darstellung, musikalischer Deklamation bei den wichtigen Worten und Melismatik als Wortbetonung gehören zu den typischen Merkmalen der Liedmotette Lechners.

3. 3 *Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit* (Nr. IV)

Der Text und die Anlage der Komposition

Dem Epiphaniasslied liegt Paul Dulners Gedicht³²² zugrunde, das sich syntaktisch in sechs und sieben Zeilen mit Paar- und Kreuzreim gliedert:

Zeile

- 1 NVn schein du glantz der herrligkeit,
- 2 der vns von anfang ist bereit,
- 3 schein vns du klare Sonnen,
- 4 auff daß wir zu dir kommen
- 5 vnd wandeln bey dem schönen liecht,
- 6 zu dem wir in der Tauff verpflichtet.
- 7 du aller höchster Jesu Christ,
- 8 laß vns niemand abwenden,
- 9 dieweil du selb die Sonnen bist,
- 10 halt vns in deinen henden
- 11 vnd für vns auß dem finstern thal
- 12 inn deinen Königlichen Saal,
- 13 daß wir dich sehen allzumal.

Die fünfstimmige (S S A T B) Komposition steht im auf g transponierten II. Modus (Tonartbeleg: Bernhard Meier³²³) mit vorgezeichnetem b-molle und wurde in der Gesamtausgabe um eine große Sekunde nach oben versetzt. Lechner komponiert in zwei Abschnitten. Der erste musikalische Teilabschnitt endet jedoch nicht nach der sechsten Zeile, wo man einen Teilschluss nach der Gliederung des Gedichtes erwarten kann, sondern am Ende der achten Zeile: Lechner bildet in der Zeile 6 zwar eine Diskant- (im A) und Bassklausel (im T) als Zeilenzäsur (M. 22), aber der scharfe Einschnitt wird durch die Unterbrechung der Alt- und der Tenorklausel in beiden Oberstimmen und durch den gleichzeitigen Einsatz des neuen Soggettos *Du allerhöchster* (im B) beeinträchtigt. Am Ende der Zeile 8 bildet Lechner den Absatz gekennzeichnet durch den Ganzschluss V-I (M. 27/28), hier bilden alle Stimmen ihre regelrechte Klausel. Die musikalische Absatzwirkung wird noch durch die Reduktion der Stimmenzahl sowie durch den Kontrast der unterschiedlichen Satztechnik erhöht: Der zweite Abschnitt (ab M. 28/29) beginnt mit einem vierstimmigen Blocksatz, es folgen noch weitere Bocksätze bis Zeile 12.

Durchimitation und vollständige Textwiederholung

³²² Zum gleichen Text schrieb Nürnberger Organist Johann Staden einen dreistimmigen Tonsatz; der Satz erschien in seiner Sammlung *Haus-Music*, Nürnberg 1628. vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 11. Jahrgang 1954, S. 515-322, hier S. 317.

³²³ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 133.

Die alle Stimmen beteiligende vollständige Imitation, die bei den vierstimmigen Liedmotetten aus dem Liederdruck von 1577 nur am Satzbeginn vorkommt, wird im Liederbuch (1582) mehr und mehr durch unvollständige Imitation ersetzt. Diese Tatsache ist besonders in fünfstimmigen Werken deutlicher zu erkennen. So sind Durchimitationen am Satzbeginn³²⁴ oder in Binnenzeilen³²⁵ in den fünfstimmigen Liedmotetten aus dem Liederbuch (1582) selten. In dieser Hinsicht nimmt das Epiphaniaslied in diesem Liederbuch eine Sonderstellung ein, denn sowohl die beiden Außenzeilen als auch die zwei Binnenzeilen, das heißt, alle imitierenden Zeilen zeigen eine Durchimitation: Zu Beginn des Satzes führt der Alt das Soggetto *Nun schein* mit einem Quintaufsprung und aufsteigenden Melismen ein, der Tenor imitiert es in der Oberquinte im Abstand einer Semibrevis, dabei kehrt sich der Kopf des Soggettos um. Sopran I und Bass setzen gleichzeitig imitierend ein, der zweite Sopran ahmt es in der Duodezime nach. Die nächste vollständige Imitation findet sich in der fünften Zeile: Der Tenor (M. 13/14) bringt das Soggetto (*und wandeln*) mit einer absteigenden Quinte, die sich auf seinen Satzanfang (M. 1) bezieht; die paarweise gekoppelten übrigen Stimmen imitieren es frei. Am Beginn der Zeile 7 (M. 22) erreichen die fünf Stimmen den höchsten Grad an Selbständigkeit; keine der Stimmen ist mit einer anderen gekoppelt. Das Soggetto *du allerhöchster* im Bass wird in allen Stimmen im Abstand einer Semibrevis imitiert (s. u.). Die letzte Durchimitation findet sich zu Beginn der letzten Zeile (ab M. 40), hier imitieren alle Stimmen das Soggetto *dass wir dich* auch im dichten Abstand frei. Im Stück sind fast nur vollständige Textwiederholungen ausgeführt, sie finden sich in folgenden Zeilen:

Z. 4: *auf daß wir zu dir kommen* (4st. - 3st.)

Z. 6: *zu dem wir in der Tauf verpflichtet* (4st. - 4st.)

Z. 9: *dieweil du selbst die Sonnen bist* (4st. - 4st.)

Z. 10: *halt uns in deinen Händen* (5st.- 3st. - 5st.)

Z. 13: *dass wir dich sehen allzumal* (5st.)

Mit Ausnahme der letzten Zeile werden alle wiederholten Verszeilen durch Blocksätze vortragen und mit Chorspaltung verbunden und zeigen die häufig vorkommende typische Form der Chorspaltung Lechners: Unter- und Oberchor. Jeweils der zweite Chor zeigt stets melodische und klangliche Ähnlichkeit, doch wird die notengetreue Wiederholung im zweiten Chor möglichst vermieden: Im wiederholenden dreistimmigen Oberchor (ab M. 12) der vierten Zeile sind die Unterstimme (Alt) sowie die klangliche Folge (A-E-D₆-G-a-E-a) fast unverändert eine Oktav nach oben versetzt,

³²⁴ Vgl. dazu Lechner-GA 7, Nr. V, VII u. X.

³²⁵ Vgl. dazu Lechner-GA 7, VII, Teil I, ab M. 21/22: *du bleckst dein Zahn*; Nr. X, Teil I, Z. 6 u. 13.

während die beiden Soprane jeweils nur den zweiten Halbvers *zu dir kommen* notengetreu wiederholen:

Die mit dem Bass beginnende Zeile 6 (ab M. 17/18) wird zu einem vierstimmigen Blocksatz. Der erste Vortrag schließt mit der phrygischen Kadenz (M. 19/20), der zweite im Oberchor wird in die Oberquinte versetzt. Dabei ändert sich die erste Zeilenhälfte (*zu dem wir*) nur in den drei Unterstimmen (SII, A u. T) stark. Demgegenüber wird in der vierstimmigen Zeile 9 (ab M. 28/29) der erste Halbvers *dieweil du selbst* in die Oberquinte im Oberchor versetzt (nur die Anfangstöne der Außenstimmen stehen in der Oberquarte). Verszeile 10 (*halt uns in deinen Händen*) wird mit Stimmenspaltungen dreimal vortragen:

Der erste Vortrag der Zeile, der mit einer phrygischen Kadenz schließt, wird in vier Stimmen durchgeführt und der in die Oberquarte versetzte zweite Vortrag in den drei Oberstimmen. Hier variieren die Stimmen sowohl melodisch als auch rhythmisch. Die letzte vollstimmige Wiederholung wird auf der gleichen Stufe des vorigen Vortrags ausgeführt (s. u.). Lechner wiederholt die letzte Zeile fast immer teilweise oder vollständig, wobei die Wiederholungsteile meist ohne Chorspaltung³²⁶ und mit einer polyphonen Satzweise auftreten. In Mensur 40/41 tragen die vier Oberstimmen zunächst die Textteile *dass wir dich (sehen)* imitierend vor und danach die ganze

³²⁶ Zur Ausnahme s. Lechner-GA 7, Nr. V u. VII, X u. XVIII.

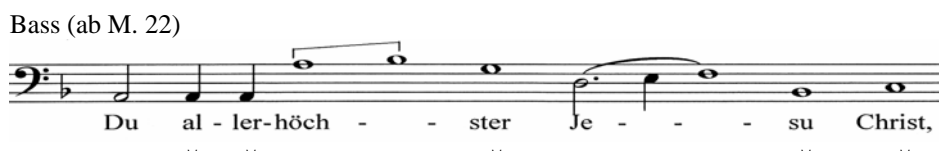
Textzeile, während der Bass von Anfang an den Vers vollständig singt. Bei der Wiederholung (ab M. 44) werden Alt und Bass beibehalten, die übrigen Stimmen erscheinen mit einer kleinen Veränderung, die beiden Oberstimmen werden dabei vertauscht. Wie die bisherigen Beispiele zeigen, vermeidet Lechner musikalisch getreue Wiederholungen im zweiten Chor, indem er sie ständig variiert. In Hinsicht auf die Varietas in der Behandlung von Textwiederholungen unterscheidet sich Lechner offensichtlich von anderen Komponisten des 16. Jahrhunderts, welche Abschnitte ohne Stimmentausch meist (oder fast ausschließlich) notengetreu wiederholen.³²⁷

Textdeklamation und Textausdeutung

Zu einer angemessenen Vertonung der Sprachvorlage gehört auch die Berücksichtigung der Sprachbetonung in der Musik, was vor allem durch rhythmische Dehnungen und Tonhöhenakzente geschieht. In der ersten Zeile ist das Soggetto *Nun schein* dem Wortrhythmus entsprechend gestaltet, hier wird der Sprachakzent des Worts *schein* durch einen melismatischen Aufstieg dargestellt. In derselben Zeile wird die betonte erste Silbe des Wortes *Herrlichkeit* auch durch einen Hochtönen hervorgehoben:



Ein weiteres Beispiel für die Korrespondenz der sprachlichen Betonung und des langen Vokals findet sich in der Zeile 7, die innerhalb des ersten Abschnitts im Vordergrund steht. Die ersten Zeilenhälfte *Du allerhöchster* wird durch einen Oktavaufsprung in den vier Unterstimmen dargestellt, somit erreichen die Stimmen ihren oberen Ambitus; besonders der Bass überschreitet seine obere Grenze des durch den Modus gegebenen Stimmumfangs:



Bei der dritten Wortsilbe des Wortes *allerhöchster* sowie der ersten Wortsilbe bei *Jesu* fallen die lange Silbe und Betonung zusammen. Der Bass erweitert seine Rhythmik

³²⁷ Vgl. dazu Eccard, *Neue deutsche Lieder* (1578), Nr. I, ab M. 8, *Preußischen Festlieder*, Bd. II (1644), Nr. 18, ab M. 4; Adam Gumpelzhaimer, *Neue deutschen Geistlichen Lieder* (1591), Nr. 25, ab M. 8, ab M. 23/24.

mit einer Ligatur und Melismen und stellt gleichzeitig den Sprachakzent durch den Hochtton dar. Ein ähnliches Beispiel findet sich bei dem Wort *schönen* in Tenor und S I (M. 16/17), hier wird das Wort dem Wortrhythmus und dem Sprachakzent entsprechend durch eine rhythmische Dehnung und durch den Hochtton hervorgehoben:

Tenor (ab M. 15)

Sopran I (ab M. 16)

The image shows two musical staves. The top staff is for Tenor (ab M. 15) and the bottom staff is for Sopran I (ab M. 16). Both staves show a melisma on the word 'schönen'. The Tenor staff has a long note on 'schönen' with a slur over it, and the Sopran I staff has a long note on 'schönen' with a slur over it. The lyrics are: 'bei dem schö - - - - - nen Licht,'.

Wie die bisherigen Beispiele zeigen, dienen die Melismen auf den Wörtern *allerhöchster*, *Jesu* und *schönen* zur Wortbetonung, während lange Melismen in den beiden Außenstimmen in der ersten Zeile das Wort *Glanz* (M. 3/4) charakterisieren. Außerdem werden die für die Epiphaniassong kennzeichnenden Wörter *scheinen*, *Herrlichkeit* und *wandern* nach dem Textsinn auch bildlich dargestellt. In der elften Zeile (M. 37) verwendet Lechner „in allen Stimmen schwarze quadratische und rhombische Noten (Color) zur Kennzeichnung des Textes *aus dem finstern Tal*“³²⁸. Die dritte Verszeile (*schein uns, du klare Sonnen*, ab M. 8) wird im Tenor durch die Wiederholung eines Tones hervorgehoben. Ähnliches findet sich noch in der Zeile 8 (ab M. 25/26), hier führt auch der Tenor die Zeile an und betont den Text *laß uns niemand abwenden* mit der gleichen Tonwiederholung. Diese mehrmalige Wiederholung eines Tones ist bei Lechner ein textbetonendes Stilmittel, das bildhaft verstanden wird, denn es erscheint bei Texten, die das Konstante und das Nicht-Verlassen zum Inhalt haben.³²⁹ Die Zeile 10 *halt uns in deine Händen* (ab M. 31/32) wird dreimal gesungen (s. o. Notenbeispiel), wobei die Stimmen ihre eigenen gleichen Töne wiederholen, sogar wiederholt der erste Sopran bis zum Ende der Zeile den gleichen Intervallschritt, und zwar nur zwei Töne *gis* und *a* (im Original: *fis* und *g*). Das ist dem Prinzip der Tonwiederholung sehr ähnlich. Auch hier stockt der melodische Fluss, und es wird an einer bestimmten Richtung festgehalten. Dieses Beispiel zeigt ebenso wie das vorige Beispiel die Verwandtschaft zur mehrmaligen Tonwiederholung, mit der Lechner das Konstante und das Nicht-Loskommen charakterisiert.³³⁰

³²⁸ Konrad Ameln, *Quellenübersicht* zur Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. 137.

³²⁹ Vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 15 ff.

³³⁰ Ebenda, S. 17 f.

3. 4 *Ein jeder Mensch bedenk eben* (Nr. V)

Der Text und die Anlage der Komposition

Paul Dulners Gedicht besteht aus sieben- und achtsilbigen Versen, in denen sich die italienischen Versformen (paarige siebensilbige Verse 8 u. 9) finden, und gliedert sich syntaktisch in zwei, fünf und zwei Zeilen. Der Textdichter betont das edle Blut Christi, das uns von Sünden befreit und das ewige Leben gibt:

Zeile

- 1 EIn jeder Mensch bedenk eben,
- 2 wie er rechenschafft wöll geben,
- 3 welcher aber seine sünd.
- 4 mit Christi blut gewaschen findt,
- 5 der hat das ewig leben,
- 6 vnd darff kein rechenschafft geben,
- 7 hie noch auch in jenem leben.
- 8 er wird gerecht gefunden,
- 9 durch Christi tod vnd wunden.

Trotz dieses ernsthaften und positiv wirkenden Textes komponiert Lechner aber mit einem II. Modus (mit b-durum) mit Finalis *re*, der um eine Oktav nach oben transponiert ist, denn er wählt den II. Modus wohl für die zentralen Wörter *Sünden*, *Christi Blut* und *Christi Tod* aus. Die Komposition ist fünfstimmig (S Q A T B) und hat im Original folgende Schlüsseln und Stimmenumfänge³³¹:

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| G2: Sopran I: | g' - g'' |
| G2: Quintus (= Sopran II): | g' - g'' |
| C2: Alt: | (a, h) c' - h' ³³² |
| C3: Tenor: | f - a' |
| F3: Bass: | (A, H) c - d' ³³³ |

Die ersten beiden Stimmen weisen den gleichen Schlüssel (G2) und Ambitus auf, d. h. die Quinta vox ist hier als eine Verdoppelung der Sopranstimme gebildet. Die Ambitus von Discantus, Quinta vox und Tenor entsprechen deutlich dem auf d'' bzw. auf d' versetzten plagalen II. Modus, während Alt und Bass ihre Bewegungsräume zum Textausdruck nach unten erweitern. Lechner bildet noch die erste Kadenz clausula primaria auf d (M. 4) als eine Bestätigung des II. Modus³³⁴.

³³¹ Das Stück wurde in der Gesamtausgabe um eine große Sekunde nach unten versetzt.

³³² Die tiefen Töne (im Original: a, h) erscheint nur einmal auf dem Text *Christi Tod* (M. 40/41).

³³³ Die tiefen Töne (im Original: A, H) treten je einmal auf den Wörter *Leben* (M. 17) sowie *Christi Tod* (M. 29) auf.

³³⁴ Siehe auch Lechner-GA 7, Nr. III, clausula primaria auf g (M. 6); Nr. IV, clausula primaria auf g (M. 6); GA 11, Nr. II, clausula primaria auf d (M. 3/4); GA 13, Nr. X, clausula primaria auf d (M. 3).

Lechner komponiert den Text in zwei Abschnitten, die durch eine clausula primaria (M. 25) nach der siebten Zeile voneinander geschieden sind. Der hypodorische Satz schließt mit einem Ganzschluss (M. 39/40) mit Supplementum.

Satztechnik

Der erste Sopran führt das stufenweise absteigende erste Soggetto (*Ein jeder Mensch*) aus der Quarten-species $a'-d''$ gleichzeitig mit dem Alt ein, der es in der Umkehrung nachahmt:

The musical score is written for five voices: Soprano I (S), Soprano II (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'Ein je-der Mensch be - denk e - ben, wie er'. The score shows the first five lines of music. Soprano I and Alto enter with a descending scale on 'Ein je-der Mensch'. Soprano II and Tenor enter with an ascending scale on 'Ein je-der Mensch'. Bass enters with a descending scale on 'Ein je-der Mensch'. The lyrics are: 'Ein je-der Mensch be - denk e - ben, wie er'.

Das Stimmenpaar wird in S II und Bass wiederholt; der mit der plagalen Repercussa f' beginnenden Tenor geht damit rhythmisch zusammen. Die erste Zeile durchmessen die Melodiebewegung der beiden Sopranen und des Tenors dem Modus entsprechend nur im Tonraum $a'-f''$ (bzw. $a-f'$). In Mensur 3 auf 4 schließen Sopran I und Alt die erste Zeile mit einer clausula primaria auf d , während der zweite Sopran die nächste Zeile mit dem Sextaufsprungssoggetto (*wie er*) beginnt, das von Tenor und Sopran nachgeahmt wird. An dieser Stelle unterbrechen die beiden Unterstimmen zur cadenza fuggita die übrigen Klauseln, der erste Sopran erweitert noch die Melismen auf dem Wort *eben*. Die dritte Zeile findet sich im vierstimmigen Blocksatz mit einer Wiederholung, in der die Melodik der Unterstimme um eine Sekunde nach oben (M. 9-10) versetzt ist. Ab hier übernimmt der Sopran II die Oberstimme bis zum Ende der fünften Zeile, deren Anfang eine freie Polyphonie zeigt. Die folgende Zeile 6 (ab M. 18/19) beginnt mit dem Terzsprungssoggetto (*und darf*) in beiden Sopranen und dem Tenor. Die den ersten Abschnitt schließende Zeile 7 (*hie noch auch in jenem Leben*, ab M. 21) wird durch den vierstimmigen Blocksatz mit Stimmlagenwechseln hervorgehoben, hier erscheint das Terzsprungssoggetto wiederum am Zeilenbeginn bei den Worten *hie noch*, und zwar in beiden Sopranen. Die letzte Zeile (*durch Christi Tod und Wunden*) ist im Stück ein zentraler Vers, welcher den Gesamtinhalt des

Textes interpretiert. Daher wiederholt Lechner sie mehrfach teilweise sowie vollständig in langen Zeitraum, so dass die Zeilenlänge etwa ein Drittel des Stückes erreicht. Die beiden Zeilenhälften sind gegensätzlich gebaut: Die erste Hälfte (*durch Christi Tod*) ist ein Blocksatz und die zweite (*und Wunden*) freie Polyphonie. Die erste Zeilenhälfte erscheint zunächst im vollstimmigen Blocksatz, ihre Wiederholung ist in der Oberquinte in den vier Oberstimmen mit dem Stimmentausch versetzt. Ab Mensur 32 wird die Verszeile vollständig durchführt und dabei der Blocksatz bei der zweiten Zeilenhälfte (ab M. 33) aufgelöst. Hier bewegt sich jede Stimme mit eigener Rhythmik aufwärts. Ab Mensur 35/36 erscheint die erste Zeilenhälfte wiederum im Blocksatz mit Stimmlagenwechsel, die nachfolgende zweite dagegen im polyphonen Gegensatz. In Mensur 39 auf 40 bilden die Stimmen einen Ganzschluss ohne Bassklausel (M.39/40), ihm folgt noch ein Supplementum.

Verhältnis zum Text

Die Verse, die hervorgehoben werden sollen, können durch musikalische Schwerpunkte wiedergegeben werden, Lechner verwendet in diesem Stück Textwiederholungen und Blocksatz als Mittel der Schwerpunktbildung bei den drei folgenden Textabschnitten:

Welcher aber seine Sünd (Z. 3);
hie noch in jenem Leben (Z. 7);
durch Christi Tod (Z. 9).

In der vierstimmigen dritten Zeile wird vor allem das Textglied *aber seine Sünd* (M. 8) durch einen Note gegen Note-Satz, modusfremde Kadenzbildung in mi (im Original: clausula simplex a-mi) und Dreiklänge mit großer Terz (im Original: C-F-H-G-A) hervorgehoben. Die nachfolgende obere vierstimmige Zeilenwiederholung ist um eine große Sekunde aufwärts versetzt, wobei die Unterstimme fast unverändert bleibt und die übrigen Stimmen sich mit Stimmentausch rhythmisch und melodisch sehr stark verändern. Die vierstimmige Verszeile *hie noch in jenem Leben* (Z. 7) wird dreimal mit Stimmlagenwechsel vortragen, wobei der an der Sprachrhythmik orientierte Deklamationsrhythmus unverändert bleibt. Die erste Phrase (M. 21-22) mit der Klangfolge (im Original: A-e-G-A-d-d₆-E-A) wird in der gleichen Lage in die vier Unterstimmen (M. 23/24) versetzt, dabei werden die Oberstimme und die beiden mittleren Stimmen mit Stimmentausch melodisch stark variiert, während die Unterstimme (sowie Klangfolge) ohne Änderung bleibt. Der letzte Wiederholung (M.

Eccard: *O Herr, durch deinen bitteren Todt* (M. 1-7)

1 5 x

O Herr, O Herr, O Herr, O Herr, durch dei-nen bit-tern Todt,

8 6 2 6 9 7 6

Nach der Imitation des Quartabsprungsoggettos (*O Herr*) hebt Eccard das Textglied *durch deinen bitteren Todt* durch die Satzweise, die sich einem Note gegen Note-Satz nähert, hervor. Für die Darstellung Christi Tod verwendet Eccard aber seine persönlichen Ausdrucksmittel. Er setzt ab Mensur 5 alle Stimmen in absteigender Linie mit Quart- und Terz-Sextakkorden sowie Dissonanzen zu den Worten *bitteren Todt* und schließt die Zeile mit der modusfremden Kadenzbildung in a-mi. Bemerkenswert ist hier die Art der Wiederholung bei beiden Komponisten. Während Eccard den ganzen Zeilenabschnitt notengetreu (ab M. 8) wiederholt, variiert Lechner das Textglied *Christi Tod* ständig durch die Versetzung mit Stimmlagenwechsel und -tausch sowie durch melodische und klangliche Veränderungen.

Wie die anderen Komponisten des 16. Jahrhunderts beachtet Lechner auch den Wortrhythmus, er stellt im Stück vor allem die betonten langen Silben bei den Wörtern wie eben (Zeile 1), ewig Leben (Zeile 5) und geben (Z. 6) durch Melismen dar; Die Sprachbetonung wird in der Oberstimme durch Hochtöne hervorgehoben: bei den Wörtern *ge*recht (M. 26/27 im S II) und *Wun*den (M. 37/38 im S I). Die bogenartigen langen Melismen auf dem Wort *ewig* (M. 15/16 im B) dienen auch der Wortausdeutung.

3. 5 Zwei Bittlieder *Hilf uns* (Nr. VIII) und *Ach Gott* (Nr. X)

Texte und Satzanlage

Zwei Bittlieder von Paul Dulner, *Hilf uns du treuer Gott* (Nr. VIII) und *Ach Gott dir tu ich klagen* (Nr. X), bestehen jeweils aus zwei Teilen. *Hilf uns* (Nr. VIII) ist eine Bitte „um Hilfe in großer Not, zumal beim Sterben und beim Jüngsten Gericht“³³⁶. Der erste Teil gliedert sich syntaktisch in sechs und fünf Zeilen und der zweite in drei und acht Zeilen. In beiden Teilen sind die drei letzten Zeilen (9-11) gleich. Es finden sich italienische Versformen: paarige sechs- und siebensilbige Verse (Z. 1-6 u. 9-10 im Teil I; Z. 3-4 u. 9-11 im Teil II)³³⁷.

Nr. VIII:

	<u>Zeile</u>	<i>Der ander Teil:</i>
HIlff vns, du trewer Gott,	1	DV trewer gott, mach vns bekandt
in vnser grossen not	2	den rechten weg, Christus genandt,
vnd wann wir zu dir schreyen,	3	für vns zu den gerechten.
laß vns dein gnad erfrewen;	4	du wölst vns auch verfechten
hilff, Gott, in vnserm klagen,	5	vor dem geschörpften Mosis stab,
laß vns auch nit verzagen.	6	weis sein Register von vns ab,
hilff vns von allen sünden,	7	laß vns des Mosis Gsetz noch stab,
laß vns den tod nicht entpfinden,	8	gar keine wegs entpfinden,
Sonder durch dein genad,	9	Sondern durch dein genad,
wie du versprochen hast,	10	wie du versprochen hast,
durch Christum vberwinden.	11	durch Christum vberwinden.

Ach Gott dir tu ich klagen (Nr. X) hat einen ähnlichen Textinhalt: Klage, Bitte um Beistand und die Hoffnung auf Hilfe beim letzten Ende³³⁸. Die beiden Teile des Stückes (Nr. X) bestehen aus unterschiedlich vielen Zeilen. Der erste Teil gliedert sich syntaktisch in vier, sechs und vier Zeilen und der zweite in sieben und fünf Zeilen. In beiden Teilen sind zwei letzte Verszeilen gleich. Mit Ausnahme der beiden Zeilen 5 und 6 des zweiten Teils, von denen Zeile 6 eine elfsilbige italienische Langzeile ist, sind alle übrigen Verse nur sechs- und siebensilbig und paarig gebildet:

Nr. X:

	<u>Zeile</u>	<i>Der ander Teil:</i>
ACH Gott, dir thu ich klagen,	1	NOch eins bitt ich darneben,
mein hertz will nur verzagen,	2	das wölst du, HERR, mir geben
hilf mir durch deine güt,	3	durch Christum, deinen Son,
gewer mich meiner bit.	4	auff daß ich zu dir kom;
hilff mir vmb deiner trew,	5	auff dein wort will ich bawen

³³⁶ Konrad Ameln, *Begleitwort* zur Lechner-GA 7, Kassel 1974, S. VII.

³³⁷ Charakteristisch für die Tenorliedtexte der Blütezeit waren vor allem sechs-, sieben- und achtsilbige Verse, die in der Regel unpaarig gebildet wurden. Hierzu vgl. Rolf Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600*, Diss. Kiel 1970, S. 26.

³³⁸ Vgl. Konrad Ameln, *Begleitwort*, a. a. O., S. VIII.

daß ich mein sünd berew	6	vnd dir allein vertrauen,
vnd hoff zu dir im hertzen,	7	weil ich das leben hab.
du wirst von mir den schmerzen	8	HERR, laß von mir nicht ab;
durch Christi tod abwenden,	9	an meinem letzten end
dann du, HERR, hasts in henden.	10	kom mir zu hilff behend,
hilff mir, du trewer Gott,	11	vnd wend von mir den schmerzen,
von dem ewigen tod	12	daß ich dir danck von hertzen.
vnd wend von mir den schmerzen,	13	
daß ich dir danck von hertzen.	14	

Die beiden Bittlieder sind jeweils fünfstimmig und basieren auf der Finalis f (mit vorgezeichnetem b-molle) und zeigen folgende im Original Schlüssel und Stimmenumfänge:

Hilf uns (Nr. VIII) ³³⁹

G2: Sopran:	e' - g''
C2: Alt:	h - d'
C3: Quintus (= Tenor I):	f - a'
C3: Tenor II:	f - a'
F3: Bass:	(G) A - d'

Ach Gott (Nr. X) ³⁴⁰

C1: Sopran:	d' - d''
C3: Alt I:	f - a'
C3: Quintus (= Alt II):	f - g'
C4: Tenor:	c - d'
F4: Bass:	F - h (c')

Die Ambitus des Soprans und der beiden Tenorstimmen in *Hilf uns* (Nr. VIII) kennzeichnet eine authentische Stimmen-Disposition des lydischen Satzes, bei *Ach Gott* (Nr. X) dagegen eine plagale. Wie bereits Bernhard Meier erwähnt³⁴¹, steht das Stück *Hilf uns* (Nr. VIII) im traditionellen V. Modus mit vorgezeichnetem b-molle und die Vertonung *Ach Gott* (Nr. X) im VI. Modus.

Nr. X (M. 1-6)

Ach Gott, dir tu ich kal - gen, mein Herz will nur ver - za - gen,
 Ach Gott, dir tu ich kla - - - - gen, mein Herz will nur ver - za - gen,
 Ach Gott, dir tu ich kla - gen, dir tu ich kla gen, mein Herz will nur ver - za - gen,
 Ach Gott, dir tu ich kla - - - gen, mein Herz will nur ver - za - gen,
 Ach Gott, dir tu ich kla - gen, kla - gen, mein Herz will nur ver - za - gen,

Bei dem Text *Ach Gott* (Nr. X) ist offensichtlich das Wort *klagen* der Anfangszeile inhaltlicher Schlüssel für die Moduswahl. Denn der plagale VI. Modus hat im Vergleich zu dem positiven authentischen Modus einen negativen Affektcharakter wie

³³⁹ Das Stück wurde in der Gesamtausgabe (GA 7) eine kleine Terz abwärts transponiert.

³⁴⁰ In der Gesamtausgabe wurde das Stück um eine große Sekunde aufwärts transponiert.

³⁴¹ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 347 sowie 248.

Trauer³⁴², und wir begegnen zwei dem Modus angehörenden Stücke im Liederbuch (1577), die einen schmerzlichen Abschied besingen³⁴³. Das den Alt verdoppelnde fünfstimmige Stück (S A A T B) beginnt mit einer freien Imitation des bis zur Terz stufenweise absteigenden Soggettos *Ach Gott dir*. Die erste Melodiezeile des Soprans (bis M. 5) erweist sich als unverkennbar abgeleitet aus der plagalen Repercussio f'-a', nachdem der Alt I die plagalen Quarten-species ut-fa (hier: c'-f') exponiert hat. Im weiteren Verlauf bewegt sich der Sopran nur im Tonraum f'-d''. Die erste Kadenz zielt auf g (M. 5), eine modal regelwidrige Kadenzierung wird hier aber zur Wortbetonung des schmerzlichen Affektes verwendet (s. u.).

Das Stück *Hilf uns* (Nr. VIII) steht im V. Modus. Wegen des traurigen und schmerzlichen ersten Teil des Textes würde man hier vielleicht zunächst eher den als traurig charakterisierten II. Modus oder den plagalen VI. Modus wie das Stück *Ach Gott* (Nr. X) erwarten, Lechner vertont aber das Stück *Hilf uns* (Nr. VIII) nicht mit dem plagalen Modus, sondern mit einem authentischen V. Modus, der einen positiven Affektcharakter wie Jubel, Lob besitzt³⁴⁴. Lechner verleiht bei der Moduswahl dem positiv wirkenden zweiten Textteil das Hauptgewicht. Das Stück beginnt mit der Imitation eines Terzsprungsoggettos *Hilf uns*:

Nr. VIII (M. 1-8)

In der Anfangszeile zeigen die beiden Tenorstimmen als Melodiegrundlage zuerst die oberhalb liegende Quarten-species des authentischen Tonumfangs (hier: c-f'), während der Sopran die Quinten-species ut-sol umschreibt. Der Tenor I greift bis zu seinem höchsten Ton a' aus, um die zweite Vershälfte (*in unserer großen Not*)

³⁴² Vgl. ebenda, S. 376 f.

³⁴³ Vgl. Lechner-GA 3, Nr. VIII und XV.

³⁴⁴ Zu dem im V. Modus komponierten Lobgesang siehe Lechner-GA 7, Nr. XX (*Laßt uns loben den treuen Gott*).

betonend darzustellen. Betrachten wir nunmehr die Kadenz-Disposition des ersten Teils:

Nr. VIII, Teil I:

<u>Zeile</u>		<u>Zeilenschluss</u>	<u>Mensur</u>
1	Hilf uns, du treuer Gott,	a-mi	5
2	in unser großen Not	d	8
3	und wann wir zu dir schreien,	c	10
4	laß uns dein Gnad erfreuen;	c	12
5	hilf, Gott, in unserm Klagen,	c	15
6	laß uns auch nit verzagen.	c	19
7	Hilf uns von allen Sünden,	g	24
8	laß uns den Tod nicht empfinden,	c	29
9	sondern durch dein, Genad,	f	32
10	wie du vesprochen hast,	c	35
11	durch Christum überwinden.	f	43

Zu Beginn des Werkes finden wir gerade nicht die erwartende erste Kadenzbildung auf der Oberquinte der Finalis (hier auf c), statt dessen aber eine Folge modal regelwidriger Kadenzen: die Kadenz in a-mi (M. 5) und die clausula peregrina auf d (M. 8). Erst danach wird dann die Tonstufe c zur Kadenzbildung benutzt. Zwar wählt Lechner für den Bitttext den V. Modus aus, aber er verzichtet nicht auf die Betonung des traurigen und schmerzlichen Affekts in den ersten beiden Zeilen sowie in der siebten Zeile mit den modusfremden Kadenzen. Demgegenüber wird zu Anfang des zweiten Teils, und zwar zu den ersten beiden Verszeilen *Du treuer Gott, mach uns bekannt/ den rechten Weg Christus genannt* (Nr. VIII, Teil II, ab M. 1), eine modale Norm ostentativ beachtet, indem der Sopran deutlich die Intervall-species (im Original: f'-c'' und c''-f'') durchmisst und am Ende der zweiten Zeile (M. 8/9) eine clausula primaria (im Original: f) bildet. Diese ostentative Beachtung des Modus wird, wie Bernhard Meier bereits bemerkte³⁴⁵, als ein Mittel musikalischer Wortausdeutung durch das Wort *treu* motiviert.³⁴⁶

Wie bei Lechner üblich, bildet er syntaktische Abschnitte meist mit Hauptklauseln. Bei *Hilf uns* (Nr. VIII) ist der formale Einschnitt des ersten Teils des lydischen Satzes durch eine clausula secundaria (M. 19) nach der sechsten Zeile *laß uns auch nit verzagen* markiert. Der zweite Teil ist ohne den scharfen Einschnitt gebaut, die letzten drei Zeilen (9, 10 u. 11) sind in beiden Teile sowohl textlich als auch musikalisch gleich.

³⁴⁵ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, a. a. O., S. 346 f.

³⁴⁶ Hierzu vgl. auch Lechner-GA 3, Nr. III, Teil II, *o treuer Gott* (M. 20/21).

Bei dem hypolydischen Stück *Ach Gott* (Nr. X) schließt der erste Teil mit einem Halbschluss und der zweite mit Ganzschluss und Supplementum. Innerhalb des ersten Teils findet sich der erste syntaktische Absatz, der gekennzeichnet ist durch eine clausula primaria (M. 14), nach der vierten Zeile. Der zweite Einschnitt liegt durch eine clausula secundaria (M. 28) nach der Zeile 10. Der zweite Teil ist gleichfalls in drei Abschnitte gegliedert. Eine clausula primaria verdeutlicht in Mensur 12 das Ende der vierten Zeile, eine zweite clausula primaria bezeichnet in Mensur 22 das Ende der siebten Zeile. Die beiden letzten Zeilen sind in beiden Teilen wieder textlich sowie musikalisch gleich, wobei im zweiten Teil die beiden Altstimmen vertauscht sind und ein Supplementum dazugegeben wird.

Satztechnik

Im Gegensatz zu den Gebet- und Lobtexten, die Lechner meist mit einem Blocksatz vertont³⁴⁷, werden die um Hilfe bittenden Verse in beiden Stücke durch Polyphonie hervorgehoben. Das Bittlied *Hilf uns* (Nr. VIII) zeigt einen starken polyphonen Satz. Zwei Soggetti beherrschen den ersten Teil. Das erste Soggetto tritt mit einem Terzsprung im ersten Abschnitt (Z. 1-6) auf und das zweite mit einem Quartsprung im zweiten Abschnitt (Z. 7-11). Zu Beginn des Satzes (s. o. Notenbeispiel) führt der Tenor I mit langsamer Bewegung das Terzaufsprungsogetto *Hilf uns* ein, das von Diskant und Alt (M. 3/4) in der Umkehrung und vom Tenor II in der Unteroktav imitiert wird. Die Umkehrung des ersten Soggettos, ein Terzabsprung, erscheint wiederum in Zeilen 2, 5 und 6 und das Terzaufsprungsogetto in Zeile 3. Blocksätze treten in polyphoner Umgebung kontrastierend ein, zum Beispiel wird die Textzeile *sondern durch dein Genad* (Teil I, Z. 9, ab M. 29) im vierstimmigen homophonen Ober- und Unterchor vollständig wiederholend vortragen, dabei sind die Stimmen mit kleinen Änderungen in die Unterquinte transponiert. Der zweite Teil beginnt mit einem aufgelockerten Blocksatz, in dem die vier Unterstimmen gleichzeitig einsetzen und der Diskant ihnen nachfolgt. In Mensur 24 setzt die siebte Zeile (*laß und des Mosis Gsetz noch Stab*) mit einem homorhythmischen Blocksatz ein; dieser Note gegen Note-Satz dient als eine Ausdeutung des Wortes *Gsetz*.³⁴⁸ Die Zeilen 9-11 (ab

³⁴⁷ Hierzu vgl. Lechner-GA 7, Nr. XVIII und XX.

³⁴⁸ Vgl. Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss., Hamburg 1961, S. 75 f.

M. 28) sind eine notengetreue Wiederholung des ersten Teils, wobei die beiden Tenorstimmen vertauscht werden.

Im Stück *Ach Gott* (Nr. X) behalten Imitationen und (aufgelockerte) Blocksätze das Gleichgewicht. Jeder Abschnittsbeginn wird durch Imitation betont. Im ersten Teil wird das erste Soggetto *Ach Gott dir* mit einem stufenweise Terzabstieg vom Bass eingesetzt und von allen Stimmen frei imitiert, es erscheint wiederum zu Beginn des zweiten Abschnitts (ab M. 14/15) in der Umkehrung. Beim letzten Abschnitt (ab M. 28/29) führen die beiden Altstimmen das Soggetto mit einer rhythmischen Variante in Gegenbewegung. Außerdem erscheint das Soggetto noch in den Zeilen 3 (M. 7/8-10) und 12 (ab M. 32/33). Im zweiten Teilanfang findet sich paarige Imitation der Melodiephasen: Das Unterstimmenpaar wird vom Oberstimmenpaar (ab M. 3/4 in D u. A) in der Originallage imitiert. Den polyphonen Abschnitten gegenüber werden die folgenden Verse durch Blocksatz vortragen:

und hoff zu dir im Herzen (Teil I, Z. 7, M. 21/22);
durch Christi Tod abwenden/ denn du Herr, hasts in Händen (Z. 9/10, ab M. 25);
daß ich dir dank von Herzen (Z. 14, ab M. 41);
durch Christum, deinen Sohn/ auf daß ich zu dir komm (Teil II, Z. 3/4, ab M. 9);
Herr, laß von mir nicht ab (Z. 8, ab M. 23).

Textwiederholungen sind in beiden Stücken recht häufig. Sie treten entweder homophon oder polyphon auf, bei den homophonen Formen erfolgt eine Chorspaltung mit Ober- und Unterchor, wobei die Stimmen bei den Wiederholungsteile verlagert oder vertauscht werden:

Nr. X: Teil I

Hilf mir um deiner Treu (ab M. 14: Unter- u. Oberchor)
von dem ewigen Tod (ab M. 33: Ober- u. Unterchor)
dass ich dir dank von Herzen (5st. – 4st. Oberchor – 4st. Unterchor – 5st.)

Teil II

und dir allein (ab M. 15: Ober- u. Unterchor)
Herr, laß von mir nicht ab (ab M. 23: 5st. – 4st. – 5st.)
komm mir zu Hilf behend (ab M. 30/31: 4st. – 5st. – 4st.)

Nr. VIII: Teil I

und wann wir zu dir schreien (ab M. 9: Ober- u. Unterchor)
sondern durch dein Genad (ab M. 29: Ober- u. Unterchor)
durch Christum überwinden (ab M. 35/36: 5st. – 4st. – 5st.)

Teil II

weis sein Register von uns ab (ab M. 16/17)

Von diesen Beispielen fällt die achte Verszeile (*Herr laß von mir nicht ab*) auf, sie steht im Blocksatz (Nr. X, Teil II, ab M. 22/23) und wird dreimal vortragen,

vornehmlich gehen alle Stimmen im zweiten und dritten Vortrag rhythmisch zusammen und verharren durch Tonwiederholung auf ihrem Ton, um die Worte *nicht ablassen* bildlich darzustellen.³⁴⁹

Gelegentlich finden wir in paarweise gereimten Verszeilen eine musikalische Ähnlichkeit:

Nr. VIII, Teil I: *und wann wir zu dir schreien* (Z. 3)
 laß uns dein Gnad erfreuen (Z. 4)

hilf, Gott, in unserm Klagen (Z. 5)
 laß uns auch nit verzagen (Z. 6)

Nr. X, Teil I: *durch Christi Tod abwenden* (Z. 9)
 dann du, Herr, hasts in Händen (Z. 10)

Die vierte Zeile *laß uns dein Gnad erfreuen* (Nr. VIII, Teil I, M. 11/12) ist eine musikalische Variante der vorigen Zeile im vierstimmigen Unterchor: Nur die Melodien von Sopran und Tenor I (M. 9/10) werden in die Binnenstimmen des Unterchors (M. 11/12) verlagert. Zeile 6 (*laß uns auch nit verzagen*, ab M. 15/16) ist auch eine melodische Wiederholung der vorigen Zeile, hier werden die beiden Tenorstimmen sowohl rhythmisch und melodisch stark verändert als auch vertauscht, die übrigen Stimmen zeigen fast nur rhythmische Abweichungen. In Zeile 10 (*dann du Herr hasts in Händen*, Nr. X, Teil I, M. 27/28) wiederholen die Stimmen die Melodien der vorigen Zeile fast notengetreu, nur die beiden Altstimmen werden vertauscht.

Verhältnis zum Text

Die klagenden Liedtexte ergeben überwiegend die wortgebundene descensus-Bewegung in der Melodik. In den ersten beiden Zeilen (s. o. Notenbeispiel) des Stückes *Ach Gott* (Nr. X) gibt Lechner einen schmerzlichen Affekt durch den tiefen Abstieg in drei Unterstimmen wieder, dabei unterschreiten Alt II und Bass ihren Ambitus auf den Worten *verzagen* und *klagen*. In der zweiten Zeile verstärkt sich ein schmerzlicher Affekt noch durch die Kadenz (in der Form VII⁶-I)³⁵⁰ und die Generalpause (M. 7), die den durch das Nachfolgen des Diskants entstandenen dichten Satz im Puls von Semiminimen beendet. Der Vers *du wirst von mir die Schmerzen*

³⁴⁹ Vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 76 f.

³⁵⁰ Typisch für diese Kadenz ist der Tritonusklang, den Lechner zur Steigerung des Affektausdruckes verwendet. Hierzu vgl. Heinrich Weber, Diss., a. a. O., S. 107.

(Nr. X, Teil I, Z. 8, ab M.22) wird auch durch eine absteigende Melodik in Diskant und Tenor hervorgehoben.

Ebenso werden im Stück *Hilf uns* (Nr. VIII) besonders die mit dem Wort *hilf* beginnenden Verse durch die descensus-Bewegung sowie die tiefe Stimmenlage dargestellt:

Nr. VIII: *hilf, Gott, in unserm Klagen* (Zeile 5, ab M. 12/13)

Hier steigen alle Stimmen tief ab, dazu unterschreitet der Alt noch seinen Ambitus, dabei wird der Wortrhythmus besonders bei betonenden Wort *klagen* berücksichtigt. Wenn wir diese Stelle mit einer inhaltlich ähnlichen Verszeile aus Hans Leo Haßlers Gebetslied *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* vergleichen³⁵¹, finden wir eine ähnliche Art der Textdarstellung.

Hans Leo Haßler: *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*³⁵² : Zeile 2, M. 20-23

Haßler betont den schmerzlichen Affekt in der Verszeile *ich bitte erhör mein klagen* mit einem melodischen Abstieg und mit Dissonanzen. Dabei dehnt Haßler die betonte erste lange Silbe beim Wort *klagen* dem Sprachrhythmus entsprechend durch Melismen und schließt die Zeile mit einer Doppelkadenz: phrygische Klausel in a-mi

³⁵¹ Als Melodievorlage liegt Haßlers Vertonung der Choral „*Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*“, der sich im evangelischen Gesangbuch (EG 343) findet und dessen Textdichter noch nicht nachgewiesen ist, zugrunde. Zum Text vgl. Philipp Wackernagel, a. a. O., Bd. III, Nr. 78 und 79.

³⁵² Zur Ausgabe siehe Hans Leo Haßler, *Sämtliche Werke*, Bd. VII, *Psalmen und Christliche Gesänge* (1607), hrsg. von C. Russell Crosby, Wiesbaden 1965, Nr. 14.

und Kadenz auf d. Der Unterschied ist hier eine Behandlung der betonten langen Silbe. Während Lechner sylabisch deklamiert, stellt Haßler dagegen durch lange Melismen dar. Es gibt noch ähnliche Textzeilen in beiden Kompositionen:

Lechner: Nr. VIII, Teil I, Zeile 4 (ab M. 10/11 im T)



8 laß uns dein Gnad er - - - - freu - - en,

Haßler: Zeile 3 (ab M. 27/28 im T)



8 ver - ley mir gnad zu di - - - - ser frist/

In beiden Textzeilen geschieht aber die erwartete Vertonung des Wortes *Gnad* nicht, sondern es wird von Lechner das Wort *erfreuen* durch Melismen der hohen Melodielage als ein freudiger Affekt hervorgehoben und bei Haßler die Worte *diser frist* als eine Wortbetonung.

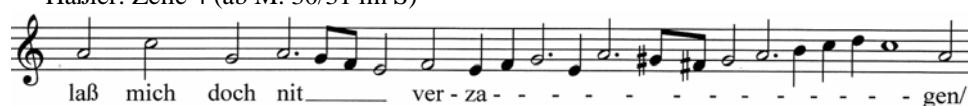
Das Wort *verzagen* wird in beiden Kompositionen dem Sprachakzent und dem Wortrhythmus entsprechend durch Melismen und Hochtönen hervorgehoben. Beide Komponisten behandeln auch das Verneinungswort *nit* als wichtig:

Lechner: Nr. VIII, Teil I, Zeile 6 (ab M. 15/16 im T)



8 laß uns auch nit - - - - ver - za - - - - gen.

Haßler: Zeile 4 (ab M. 30/31 im S)



laß mich doch nit - - - - ver - za - - - - gen/

Während Melismen bei Haßler dem Sprachakzent sowie der Sprachrhythmik dienen, wie weitere Beispiele bei den Worten *Jesu Christ* (ab M. 14 im B), *geben* (Z. 6), *wollest* (Z. 6), *dir* (M. 74 im T) und *eben* (Z. 9) zeigen, verwendet Lechner Melismen nur zur wichtigen Worte und zur Affektdarstellung: Das Wort *Sünden* (Nr. VIII, Teil I, M. 21/22-24 im D) wird mit der Häufung der Punktierungen und einem Absinken in die Tiefe gebildet, das Wort *überwinden* (Nr. VIII, Teil I, M. 37/38-40) gibt einen freudigen Affekt durch die aufgerichteten bogenförmigen langen Melismen.

Die abwärtsgerichtete Stimmführung, die bei Lechner für Gefühle der Trauer oder des Schmerzes, vor allem aber der Schuld charakteristisch ist, erscheint außerdem im Stück (Nr. VIII) in folgenden Zeilen:

in unsrer großen Not (Teil I, Z. 2, ab M. 5/6)
laß uns auch nit verzagen (Z. 6, ab M. 16)

Hilf uns von allen Sünden (Z. 7, ab M. 20 im S)
Du wollst uns auch verfechten (Teil II, Z. 4, ab M. 12 im S)

Demgegenüber werden folgende Verse durch eine aufsteigende Bewegung oder in der hohen Stimmenlage vorgetragen:

wenn wir zu dir schreien (Nr. VIII, Teil I, Z. 3, ab M. 9)
wie du versprochen hast, (Z. 10 im S)
durch Christum überwinden (Z. 11 in S, T I und T II).
den rechten Weg, Christus genannt (Nr. VIII, Teil II, ab M. 4/5)

In beiden Stücken finden wir die häufige Verwendung von modusfremden Kadenzen, die jeweils durch bestimmte Worte motiviert werden. Sie erscheinen jeweils am Ende der Zeilen:

Nr. VIII, Teil I:

<i>Hilf uns, du treuer Gott</i>	a-mi (M. 5)
<i>in unser großen Not</i>	d (M. 8)
<i>Hilf uns von allen Sünden,</i>	g (M. 24)

Teil II:

<i>führ uns zu den Gerechten</i>	d (M. 11)
<i>laß uns den Mosis Gsetz noch Stab</i>	d-mi (M. 26)

Nr. X, Teil I:

<i>Ach Gott, dir tu ich klagen</i>	g (M. 5)
<i>Hilf mir, du treuer Gott</i>	g (M. 32)
<i>und wend von mir die Schmerzen,</i>	d-mi (M. 40)

Teil II:

<i>Noch eins bitt ich darneben</i>	d (M. 6)
<i>auf dein Wort will ich bauen</i>	g (M. 15)
<i>und dir allein vertrauen</i>	h (M. 19)
<i>an meinem letzten End</i>	d (M. 30)

Die modal regelwidrigen Kadenzen auf d und g im lydischen Satz, vor allem die modal irreguläre Kadenz in mi, werden durch negative Wörter wie *Not*, *Sünden*, *klagen*, *Schmerzen* und *End* motiviert. Wie bereits Bernhard Meier erwähnt³⁵³, wird zu Beginn des zweiten Teils von *Ach Gott* (Nr. X) die modusfremde Kadenzierung nach dem zweiten Vortrag des Verses *Noch eins bitt ich darneben* (Nr. X, Teil II, M. 6) von dem Wortbereich ‚Hinzutreten‘ (hier: *darneben*) motiviert. Außerdem finden wir modusfremde Kadenzen jeweils am Ende der Textzeile der Bitte.

Bemerkenswert sind in beiden Stücken die Wörter, die ähnlich betont werden. Beispielsweise werden die Wörter *Sünden* (Nr. VIII, Teil I, ab M. 22) und *Sünd* (Nr.

³⁵³ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 248.

X, Teil I, M. 19 in T u. B) durch absteigende Melismen dargestellt, vor allem verwendet im Stück *Hilf uns* (Nr. VIII) der erste Sopran (ab M. 21) punktierte Rhythmik, die für das Wort *Sünden* oder für das Wort eines gleichen Sinnes typisch ist.³⁵⁴ Die folgende Übersicht gibt die musikalisch hervorgehobenen Wörter in beiden Liedmotetten an und zeigt, dass die ähnlichen Wörter in beiden Stücke sowie ihre musikalische Mittel fast übereinstimmen.

Hilf uns (Nr. VIII)Teil/ MensurÜbereinstimmende AusdrucksmittelI/ ab 1 **Hilf uns**

lange Notenwerte, clausula peregrina

I/ 4/ S **treuer**

Aufsteigende Melismen

II/ ab 1 **treuer**(lange Notenwerte,
Wiederholung der Repercussa)I/ ab 6 **großen**

(lange Notenwerte)

I/ 8 **Not**

(clausula peregrina)

I/ 10 **schreien**

(Hochton, Tritonusklang)

I/ab 14 **Klagen**Absinken der Melodik, tiefe Lage,
Überschreiten des unteren AmbitusI/ ab 17 **verzagen**(Überschreiten
des unteren Ambitus)I/ ab 20 **allen**

(lange Notenwerte)

I/ ab 22 **Sünden**

(clausula peregrina)

I/ 25/26 **Tod**

Lange Notenwerte, tiefe Lage

Ach Gott (N.X)Teil/ Mensur**Hilf mir** I/ ab 29**helf mir** I/ ab 7

(lange Melismen, Chorspaltung)

Hilf mir I/ ab 14

(Fauxbourdon, Chorspaltung)

treuer I/ 31**klagen** I/ ab 3
(clausula peregrina)**verzagen** I/ 6
(Tritonusklang)**Sünd** I/ab 19**letzten End** II/ ab 28**ewigen Tod** I/ ab 33
(Fauxbourdon,

³⁵⁴ Vgl. dazu Lechner-GA 7, Nr. XI, Teil I, M. 12/13: *in Sünden* (im A), ab M. 41: *Schlangenbiß*, sowie GA 13, Nr. II, Teil 13, ab M. 11/12: *Sünden* (im S).

Melismen, tiefe Lage)

I/ ab 38 **überwinden**
(aufsteigende lange Melismen)

II/ ab 4 **den rechten Weg**
(Textwiederholung,
Wiederholung der Repercussa)

II/ ab 6 **Christus**
(Melismen)

Christum II/ ab 9
(dreistimmig)

schmerzen I/ M. 23/24
(lange Notenwerte,
tiefe Lage)

schmerzen I/ ab 38
(lange Notenwerte,
Tritonus, Kadenz in mi)

Leben II/ ab M. 20
(üppige Melismen)

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Lechners erster Teil aus dem Stück *Ach Gott* (Nr. X) lässt sich mit dem dreistimmigen aeolischen Klagelied *Ach Gott, wem soll ichs klagen* (1591)³⁵⁵ von Adam Gumpelzhaimer vergleichen. Gumpelzhaimer gliedert die achtzeilige erste Strophe in zwei Abschnitte A (||: a b :||) und B (||: c d :||), die jeweils eine musikalisch unveränderte Wiederholung haben und sich durch eine clausula primaria (M. 14) nach der vierten Zeile teilen.

<u>Zeile</u>	<u>musikalisch</u>
1 Ach Gott, wem soll ichs klagen?	a
2 Mein Schmerz groß und schwer;	b
3 mein Leid kann ich nicht tragen,	a
4 verwundet bin ich so sehr.	b
5 Des kann ich nicht genesen,	c
6 Gott helf mir denn davon;	d
7 frist mir mein Gott, das Wesen,	c
8 ich werd noch Buße tun.	d

Gumpelzhaimers Klagelied gehört zu den geistlichen Liedern *nach Art der welschen Villanellen*. Dreistimmigkeit, eingängige Melodik, stereotype Wiederholung der einzelnen Formglieder kennzeichnen die Elemente der Gattung Villanelle.

³⁵⁵ Zur Ausgabe siehe Adam Gumpelzhaimer, *Neue deutschen Geistlichen Lieder, mit dreien Stimmen, nach Art der welschen Villanellen* (1591), hrsg. von Martin Rößler, Neuhausen-Stg. 1973 (= Geistliche Chormusik 19), Nr. 25.

Gumpelzhaimer hat diese weltliche Form auf das deutsche geistliche Lied übertragen³⁵⁶ und auf kleinem Raum akkordische und imitatorische Bildungen ins Gleichgewicht gebracht.

Wie bei Lechner das erste Soggetto, ein Terzabstieg der beiden Unterstimmen (s. u. Notenbeispiel), in anderen Zeilen mehrfach auftritt und in Stimmen mit der rhythmischen Variante oder in Umkehrung imitiert wird, spielt auch das Quintaufsprungsogetto *Ach Gott* (s. u. Notenbeispiel) am Satzanfang Gumpelzhaimers eine ähnliche Rolle: Es erscheint in beiden Abschnitten mit der rhythmischen Veränderung (Z. 2 u. 5) oder in Umkehrung (Z. 5). Außerdem ist bei der Imitation der dichte und gleichzeitige Stimmeneinsatz (Z. 2) ähnlich wie bei Lechner. In Hinsicht auf den Text findet man noch inhaltlich ähnliche Verszeilen in beiden Kompositionen:

Gumpelzhaimer: *Ach Gott, wem soll ichs klagen* (Z.1, M. 1-5)

Lechner: *Ach Gott, dir tu ich klagen* (Z. 1, M. 1-5)

Bei Lechner zeigt das Soggetto *Ach Gott dir* einen stufenweisen bewegenden Terzabstieg in den beiden Unterstimmen, die beiden Oberstimmen imitieren es in

³⁵⁶ Vgl. Martin Rößler, *Vorwort zur Ausgabe Adam Gumpelzhaimer, Neue deutsche geistliche Lieder, mit dreien Stimmen, nach Art der welschen Villanellen* (1591), hrsg. von Martin Rößler, Neuhausen-Stg. 1973 (= Geistliche Chormusik 19).

Gegenbewegung. In Mensur 3 finden sich auf dem Wort *klagen* Dissonanzen, wodurch ein negativer Affekt erhöht wird. Lechner schließt diesen ersten Vers mit einer modal regelwidrigen Kadenz auf g (M. 5), welche im 16. Jahrhunderts zur Darstellung des schmerzlichen und traurigen Affektes gebraucht wird³⁵⁷. Wie bereits Bernhard Meier erwähnt, wird diese modusfremde Kadenz durch das Wort *klagen* motiviert³⁵⁸.

Dagegen zeigt Gumpelzhaimers Soggetto auf die Worte *Ach Gott* einen Quintaufsprung, der von der Oberstimme (Cantus) eingeführt wird. Die zweite Stimme beantwortet tonal und der Bass real, während die Oberstimme die Worte *Ach Gott* wiederholt. Nach der Imitation des Basses fassen alle Stimmen die Worte *wem soll ichs klagen* zusammen: Ein Blocksatz nach der kurzen Imitation. Während Lechner das Wort *klagen* mit absteigenden Melismen und Dissonanzen sowie einer modusfremde Kadenz hervorhebt, betont Gumpelzhaimer es durch eine phrygische Klausel, wie bei Hans Leo Haßler (s. o.).

In beiden Kompositionen sind die um Hilfe Gottes bittenden Verszeilen von Bedeutung. Gumpelzhaimer betont den Vers *Gott helf mir denn davon* mit dem Wechsel in die Dreiermensur sowie mit einem homorhythmischen Blocksatz, in dem alle Stimmen absteigen, schließt mit einer clausula peregrina auf d (M. 21) und versetzt die Zeilenwiederholung in der Oberquartlage:

Gumpelzhaimer: *Gott helf mir denn davon* (Z. 6, ab M.18)

sen, Gott helf mir denn da - von, Gott helf mir denn da - von; frist

Lechners fünfte Verszeile *Hilf mir um deiner Treu* (ab M. 14/15 im Teil I) wird zunächst durch die Parallelführung des ersten Soggettos in den drei Unterstimmen (Fauxbourdon) eingeführt, dabei folgen die beiden Unterstimmen dem ersten Alt im Abstand einer Semiminima nach. Ihre Wiederholung ist dagegen ein Blocksatz im dreistimmigen Oberchor (M. 16/17):

³⁵⁷ Zu den modalregewidrigen Kadenzen und ihren Bedeutungsfeldern von Worten wie ‚Schmerz‘ und ‚Trauer‘ siehe Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 253 ff.

³⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 251.

Lechner: *Hilf mir um deiner Treu* (Z. 5, M. 14/15-17 im Teil I)

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in G major, 3/4 time. The lyrics are: "Bitt. Hilf mir um dei - ner Treu, hilf mir um dei - ner Treu, daß". The score is divided into five staves. The first staff (Soprano) has a melisma on "daß". The second staff (Alto) has a melisma on "Treu". The third staff (Tenor 1) has a melisma on "Treu". The fourth staff (Tenor 2) has a melisma on "Treu". The fifth staff (Bass) has a melisma on "Treu". The score is marked with "Zeile 5" and "8".

An dieser Stelle wird das bis zur Terz absteigende erste Soggetto in Diskant und Alt II in die Obersexta versetzt. Bemerkenswert ist hier die unterschiedliche Wiederholungstechnik bei beiden Komponisten. Gumpelzhaimer transponiert die Verszeile nur in die Oberquart ohne Stimmentausch und ohne rhythmische Änderung, dagegen variiert Lechner den Wiederholungsteil im starken Maße: mit Chorspaltung, Stimmenlagen- und Satzwechsel (Blocksatz). Dazu wird noch die zweite Hälfte melodisch und rhythmisch variiert. Wie bei Gumpelzhaimer halten sich auch in Lechners Liedmotette Imitationen und (aufgelockerte) Blocksätze die Waage. Bei den Wiederholungsteilen fällt Lechners Streben nach Abwechslung und Veränderung auf, sie stehen fast immer in Verbindung mit einer Chorspaltung, in der die Stimmen verlagert oder vertauscht werden.

3. 6 Bei Gott findet man der Gnaden viel (Nr. XI)

Der Text und die Anlage der Komposition

Paul Dulners Glaubenslied aus zwei Teilen mit ungleichen Zeilen spricht von der Erbsünde durch Adams Fall und der Erlösung durch den Tod Christi. Im Text (vor allem in der letzten Zeile des ersten Teils *wer Christo glaubt der hats gewiß*) „klingt Luthers Lehre von der Rechtfertigung allein durch den Glauben und Gottes Gnade deutlich an“³⁵⁹:

	<u>Zeile</u>	<i>Der ander Teil:</i>
BEy Gott findt man der gnaden vil/	1	DArauff sind schon ein grosse zahl/
darumb ich zu jm flehen will/	2	vnd auch die Väter allzumal/
bey menschen ist es als verlorn/	3	in Christo eingeschlaffen/
in sünden sind sie all geborn/	4	wann sie der Schlangenbiß anfacht/
durchs Adams fall/ im Paradeiß/	5	gab jn nit vil zu schaffen/
der Schlangen biß vnd falsche weiß/	6	darumb sie waren all gewiß/
wir kamen all in dise zah/	7	Christus hat jn den Schlangenbiß/
der tod fñrt vns am reyen/	8	mit seinem blut verbunden/
biß vns Christus thet freyen/	9	sie wurden tröst/ vnd all erlöst/
von dem schedlichen schlangenbiß/	10	durch Christ blut und wunden.
wer Christo glaubt der hats gewiß.	11	

Der erste Teil des Gedichts besteht nur aus achtsilbigen Versen, abgesehen von dem siebensilbigen Verspaar (Z. 8-9), während der zweite Teil aus acht-, sieben- und sechssilbigen Versen besteht, dabei treten die achtsilbige Verse paarig (Z. 1-2 u. Z. 6-7) auf. Diese beiden Teile des Textes vertont Lechner als zwei selbständige Abschnitte und verdoppelt die Tenorstimme (S A T T B). Die fünfstimmige Vertonung basiert auf der Finalis *sol* und hat in beiden Teilen folgende Stimmenumfänge: Sopran: *d'* - *e''*; Alt: *g* - *a'*; Tenor I (= Quinta vox): *c* - *f'*; Tenor II: *d* - *f'*; Bass: *F* - *a*. Die beiden Tenorstimmen, welche den fast gleichen plagalen Ambitus des VIII. Modus haben, füllen den Klangraum bis *f'*, d. h. sie reichen bis zur Septime oberhalb der Finalis; der tiefsten Ton *c* des ersten Tenors erscheint nur einmal kurz bei Melismen (M. 21 im Teil I).

Lechner beginnt das Stück mit einer Imitation, hier exponieren Tenor II und Sopran das Quart-Intervall *ut-fa* (hier: *g'-c''* bzw. *g-c'*); sie bestätigen somit einen Initialtypus des VIII. Modus. Die erste Kadenz in *mi* (M. 6), eine modusfremde Kadenz, wird aber

³⁵⁹ Konrad Ameln, *Leonhard Lechners Bekenntnis, Zur 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, in: *Musik und Kirche* 23 (1953), S. 19-24, hier 21 f.

zur Ausdeutung des Wortes *viel* verwendet³⁶⁰; die clausula primaria auf g (M. 8) erscheint erst nach dem ersten Vortrag der zweiten Zeile. Lechner schließt den ersten Teil des hypomixolydischen Satzes mit einem Halbschluss auf d, der sich bei den zweiteiligen Liedmotetten Lechners oft findet. Der zweite Teil beginnt mit der I. Stufe und schließt mit einem Ganzschluss auf g, er wird noch durch nachstehendes Supplementum bekräftigt. Im ersten Teil findet sich ein formaler Einschnitt, der durch eine clausula primaria (M. 12) und eine darauffolgende Generalpause gekennzeichnet ist, nach der dritten Zeile. Der zweite Teil ist gleichfalls in zwei Abschnitte unterteilt. Die Kadenz auf a (M. 9) und eine Generalpause veranschaulichen das Ende des ersten Abschnitts, wobei sich der Kontrast der beiden Abschnitte noch durch die Reduktion der Stimmzahl steigert.

Satztechnik und Verhältnis zum Text

Die erste Hälfte des ersten Teils (Z. 1-6) ist imitatorisch gebaut, die übrigen Zeilen (Z. 7-11) sind ohne Imitation. Das Stück beginnt mit zwei Soggetti auf dem Text *Bei Gott*. Das erste Soggetto mit einer absteigenden Terz erscheint in Alt und Bass und das zweite mit einem Quartaufsprung in Tenor II und Diskant, während der erste Tenor mit der Bewegung im Sekundschrift kontrapunktiert. Die Zeile 2 ist vierstimmig und steht zunächst im Blocksatz, in dem das zweite Quartaufsprungssoggetto wiederum im ersten Tenor, der hier die Unterstimme übernimmt, auftritt. Lechner verwendet den Blocksatz als Textausdrucksmittel zum Gebetstext *darum ich zu ihm flehen will*. Die Wiederholung (ab M. 8) ist stark variiert. Nur die Melodik des ersten Tenors wird in die Unterstimme des Wiederholungsteils notengetreu verlagert. Das erste Terzsprungssoggetto erscheint wiederum in der dritten Zeile (*bei Menschen ist alls verlorn*), die textlich einen Gegensatz zu der ersten (*Bei Gott findet man der Gnaden viel*) bildet; hier imitieren die Außenstimmen das erste Soggetto in der Umkehrung. Zu Beginn des zweiten Abschnitts (ab M. 13) setzen beide Oberstimmen gleichzeitig ein, hier singt der Diskant die Melodie des ersten Tenors am Satzanfang wiederholend. Tenor I und Bass tragen die zwei Soggetti, absteigende Terz sowie Quartsprung aufwärts. Im weiteren Verlauf erscheinen die beiden Soggetti noch in der fünften und sechsten Zeile. Ab Zeile 7 folgen aufgelockerte Blocksätze, in denen die Stimmeneinsätze variiert werden. In den Zeilen 7, 9 und 10 geht jeweils eine Stimme

³⁶⁰ Zur clausula peregrina und ihren Bedeutungsfeldern wie ‚*allem*‘ oder ‚*allen*‘ vgl. Bernhard Meier, Die Tonarten, a. a. O., S. 248 f.

voraus und die übrigen folgen ihr nach, während Zeile 8 durch zwei Stimmenpaare wechspieltartig eingeführt wird. Der letzte Zeilenanfang (ab M. 43/44) zeigt eine freie Polyphonie, jede Stimme beginnt mit eigener Rhythmik. Der Diskant steigt nach der Überschreitung seines oberen Ambitus auf dem Wort *glaubt* (M. 44) schrittweise ab. Von Mensur 46/47 ab wird die zweite Zeilenhälfte (*der hats gewiß*) in allen Stimmen imitierend mehrfach wiederholt. Der erste Teil schließt mit der V. Stufe von mixolydisch.

Der zweite Teil, der mit der ersten Stufe von mixolydisch beginnt, besteht überwiegend aus aufgelockerten Blocksätzen; Imitationen finden sich nur in den Zeilen 2 und 10. Ab Zeile 4 verwendet Lechner für Textstellen, die hervorgehoben sollen, die Chorteilung als Mittel der Schwerpunktbildung:

Zeile 4: 3st. (Unter-) – 3st. (Oberchor)
 Zeile 5: 3st. (Unter-) – 4st. (Oberchor)
 Zeile 6: 4st. (Unter-) – 3st. (Oberchor)
 Zeile 7: 4st.
 Zeile 8: 5st.
 Zeile 9: 5st. – 4st. – 5st.
 Zeile 10: 5st.

Die letzte Zeile (ab M. 35/36) des Stückes bildet einen langen Abschnitt. Das neue Soggetto *durch Christi Blut* wird vom Bass eingeführt. Der Diskant erreicht bei der letzten Wiederholung (ab M. 42) seinen höchsten Ton auf dem Text *Christi und Wunden*.

Die dritte Verszeile im ersten Teil (ab M. 10/11), die der erste Tenor mit einem kleinen Sextaufsprung beginnt, wird durch Tonwiederholungen in allen Stimmen und durch eine Generalpause am Zeilenende dargestellt. Solche Tonwiederholungen verwendet Lechner als ein Textausdrucksmittel meist bei Texten, die das Nicht-Verlassen oder das Konstante zum Inhalt haben,³⁶¹ und auch noch bei Texten des verzagten Affekts³⁶² wie in dritten Verszeile (*bei Menschen ist es alls verloren*). Hier bedeutet die Generalpause (M. 12) im Bezug auf *alls verloren* eine bildliche Darstellung des Nichts. Tonwiederholungen erscheinen oft in Verbindung mit Blocksatz (als eine Kopplung zweier Ausdrucksmittel), der eine Ausdrucksformel für die Darstellung des Schlafes oder des Todes bedeutet. Beispiele dafür finden sich im zweiten Teil: Die Anfangszeile ist ein Blocksatz, in dem der Tenor II drei Stimmen

³⁶¹ Vgl. dazu Lechner-GA 7, Nr. 4, ab M. 31/32: *halt uns in deine Hände*; Nr. 10, II, ab M. 22/23: *Herr laß von mir nicht ab*.

³⁶² Vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 15 f.

nachfolgt, hier wiederholt vor allem der Diskant einen Ton g'. In der dritten Zeile (ab M. 7, Teil II) lässt Lechner für die Darstellung des Wortes *eingeschlafen* die Stimmen in tiefer Lage in Verbindung mit Tonwiederholungen des ersten Tenors absinken und am Ende der Zeile pausieren. Hier steht die Generalpause hinter dem Wort *eingeschlafen* (M. 8/9), die man auch als bildliche Darstellung des Schlafes vermuten kann. Melismen sind im Stück zurückhaltend verwendet, denn bei Lechner werden schmerzliche, traurige oder verzagte Affekte in der Regel ohne Melismatik ausgedrückt. Zu den auffälligsten textbezogenen Melismen, welche bildlich zu verstehen sind, gehören *Paradeis* (ab M. 21 im Teil I) und *Schlangenbiß*. Die Worte *Schlangen Biß* (oder *Schlangenbiß*) treten in beiden Teilen viermal (Z. 6 u. 10 im Teil I; Z. 4 u. 7 im Teil II) auf, dabei erscheinen sie immer mit einer bestimmten bildhaften Rhythmik.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Paul Dulners erste Strophe ist offensichtlich mit dem Choral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (EKG 243) zu vergleichen. Das Lied Lazarus Spenglers³⁶³ erschien zunächst in Johann Walters „*Geistliche gesangk Buchleyn*“ von 1524 mit zwei eigenen Weisen, aber die beiden Melodien wurden nicht in das Gesangbuch übernommen.³⁶⁴ Die dritte aeolische Melodie, die dem Lied noch jetzt eignet, erschien zuerst im Johseph Klugschen Gesangbuch 1535. Sie heißt im Gesangbuch (1539) bei Valentin Schumann:



Durch A - dams Fall ist ganz ver - derbt mensch - lich Na - tur und We - sen;
 Das - selb Gift ist auf uns ge - erbt, daß wir nicht konn - ten g'ne - sen
 ohn Got - tes Trost, der uns er - löst hat von dem gro - ßen Scha - - den.
 da - rin die Schlang E - vam be - zwang, Gotts Zorn auf sich zu la - den.

Dieses Lied bearbeitete Michael Praetorius dreistimmig, Hans Leo Haßler und Melchior Franck jeweils vierstimmig. Haßler (1607)³⁶⁵ und Franck (1602)³⁶⁶ zeigen

³⁶³ Zum Text vgl. Philipp Wackernagel, a. a. O., Bd. III, Nr. 71.

³⁶⁴ Vgl. Salomon Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Gütersloh 1888, Bd. I, S. 345.

³⁶⁵ Zur Ausgabe siehe Hans Leo Haßler, *Sämtliche Werke*, Bd. VII, *Psalmen und Christliche Gesäng* (1607), hrsg. von C. Russell Crosby, Wiesbaden 1965, Nr. 17.

die systematische zeilenweise Durchführung der Chormelodie in imitativer Weise. Bei beiden Kompositionen, die satztechnisch nahe verwandt sind, ist jeweils die erste Melodiezeile im weiten Abstand hintereinander in den Stimmen durchimitiert, so dass ein klangarmer Motettenbeginn entsteht. Haßler führt die ersten beiden Chormelodie (Z.1 u. 2) ohne Naht in allen Stimmen, in der Reihenfolge Tenor, Cantus, Alt u. Bass durch, dabei wiederholt der Cantus nach der Imitation der beiden Melodiezeilen nur das Textglied *Menschlich natur und Wesen* dauernd bis zu Mensur 20, wo der Bass als letzte Stimme die Imitation der beiden Choralzeile endet. Dieses Verfahren übernimmt Haßlers Schüler Franck in seiner Bearbeitung:

Franck (M. 21-31)

21 mens-lich Na-tur und We-sen das-selb Gift ist auf uns ge-
 tur und We-sen/ mensch-lich Na-tur und We- - - - sen/ mensch-lich Na-tur und We-sen/ Na-tur und
 8 sen; das-selb Gift ist auf uns ge-erbt/ auf uns ge-erbt, daß wir nicht konn-ten g'ne-sen/
 We-sen/ mensch-lich Na-tur und We- - - - sen;

Ab Mensur 5/6, nach der Vorimitation der ersten Choralzeile, wiederholt der Bass dasselben Textglied *menschlich Natur und Wesen* zum Kontrapunkt ständig bis Mensur 27. Auffallend ist hier die Textunterlegung: Ab Mensur 21 singt der Tenor die dritte Zeile, während die übrigen die zweite vortragen. Zudem singen ab M. 27/28 die drei Oberstimmen jeweils eigene Verszeilen. Die beiden Komponisten Haßler und Franck prägen vor allem einzelne Textworte deutlich durch die Textdeklamation aus, wobei die betonten langen Silben durch melismatische Ausweitungen dargestellt: z. B. *wesen*, *genesen*, *Trost*, *Schaden*, *laden*.

In Praetorius' *Tricinia* (1610)³⁶⁷ beginnt die Unterstimme mit der Vorimitation der Chormelodie. Die mittlere Stimme setzt im Minimenabstand ein, und sie imitiert den zweiten Melodiekopf frei. Nach zwei Messuren erscheint die Melodiezeile in der Oberstimme. Die Choralzeilen werden als intakter Cantus firmus durchgehend nur in

³⁶⁶ Zur Ausgabe siehe Melchior Franck, *Contrapuncti compositi, Deutsche Psalmen und andere geistliche Kirchengesänge* (1602), hrsg. von Herbert Nitsche und Hermann Stern, Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim 1963.

³⁶⁷ Zur Ausgabe siehe Michael Praetorius, *Musae Sioniae IX* (1610), Nr. XC.

der Oberstimme durchgeführt, wobei Praetorius die Rhythmik vornehmlich auf den Wörtern *Wesen*, *genesen*, *Schaden* und *laden* dem Sprachrhythmik entsprechend durch Melismen dehnt, d. h. Praetorius führt die rhythmischen Ausweitungen durch Melismen nicht nur in der Melodievorlage, sondern auch in der freien Stimme (Tenor I) durch, während Haßler und Franck sie auf den Kontrapunkt beschränken. Für die Unterstimme hat Praetorius das schon von Haßler und Franck vorgebildete Verfahren auf ganz persönliche Weise so weit entwickelt, dass es ihm zur Textauslegung dienen konnte: Die Unterstimme wiederholt nur die zwei Verszeilen *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (M. 1-9; 15-17; 19/20; 23-26) bzw. *dasselb Gift ist auf uns geerbt* (M. 10-14; 18-19; 21/22) bis zum Ende, dabei werden die beiden Melodiezeile vor allem rhythmisch variiert und in verschiedene Lagen imitierend versetzt.

Lechners Satz weist am Satzbeginn zwei Soggetti auf, die in den anderen Zeilen mehrfach wieder erscheinen. Im Gegensatz zu zwei vierstimmigen Choralbearbeitungen und zum Tricinium sind bei Lechner die Stimmen mit den zwei Soggetti dicht und gleichzeitig eingesetzt, damit der Vollklang gleich nach einer Mensur erreicht und möglicherweise auch die mangelnde Varietas vermieden wird, die dadurch entsteht, dass eine bestimmte Tonformel unverändert sämtliche Stimmen durchläuft.

Häufig treten die auf Sünde bezogenen Wörter nicht nur in Lechners Liedmotette, sondern auch in den drei Choralbearbeitungen auf. Es ist bemerkenswert, wie die Komponisten solche Wörter musikalisch behandeln. Lechner verwendete bereits in den lateinischen Motetten immer wieder bei solchen Wörtern wie *peccare* und ähnlichen *vitium*-Texten³⁶⁸ Parallelen unvollkommener Konsonanzen durch das Zusammengehen zweier Stimmen. Ebenso finden sich in dieser deutschsprachigen Liedmotette Terzparallelen auf den Worten (*in Sünden sind*) in Diskant und Alt (ab M. 12/13-14 im Teil I) und Dezimenparallelen auf den Worten *Adams Fall* (M. 17/18: A u. B; M. 18/19: S u. T I; M. 20: A u. B) und beim Wort *Schlangenbiß* in den Außenstimmen (M. 25-26 im Teil II). Sextakkordparallelen dreier Stimmen ahmen einen Fauxbourdon nach, der einen noch stärkeren Vitium-Charakter hat.³⁶⁹ Lechner greift zu diesem Stilmittel hier beim Wort *Schlangenbiß* (M. 10/11-15 im Teil II).

Praetorius verwendet Sextenparallelen auch bei *Durch Adams Fall*:

³⁶⁸ Vgl. Heinrich Weber, Phil. Diss. a. a. O., S. 67 ff.

³⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 70 ff.

Praetorius (M. 3-5)

Durch A - dams Fall ist ganz ver - derbt
 derbs/ durch A - - dams Fall ist ganz ver-derbt/ mensch-lich Na-tur
 derbt/ durch A-dams Fall ist ganz ver-derbt/ durch A-dams Fall ist ganz

6 6 6 6 6

Bei Franck erscheint Fauxbourdon auf dem Text *großen Schaden*:

Franck (M. 81-90)

löst hat von dem gro-ßen Scha - den/ hat
 löst hat von dem gro-ßen Scha - - - den/ hat von dem gro - - Ben Scha - den/ hat
 löst hat von dem gro-ßen Scha - den/ hat von dem gro-ßen Scha - - - den/
 hat von dem gro-ßen Scha - - - den/

6 6 6 6 hat von dem gro-ßen Scha 6 6 7 6 4 den/

Lechner verwendet abgesehen von der Klauselsynkope auch die Dissonanz im Sinne der Darlegung des Textes. Im folgenden Beispiel treten neben dem Quartsextakkord Vorhalte und Durchgangsnoten als harmonische Ausdrucksmittel auf, um das Wort *Sünden* darzustellen:

Lechner (M. 12/13-14)

in Sün - den sind sie, in Sün-den sind sie
 in Sün - - - den sind sie all
 in Sünd - den sind sie all
 in Sün - - den sind sie all
 in Sün - den sind sie all ge -

6 4 7 9

3. 7 Lobgesänge *Freu dich heut* (Nr. XVIII)³⁷⁰ und *Laßt uns loben* (Nr. XX)

Texte und Satzanlage

Die beiden Liedmotetten, denen Paul Dulners Gedichte zugrunde liegen, sind die einzigen Lobgesänge unter den durchkomponierten geistlichen Liedkompositionen Lechners. Der Liedtext *Freu dich heut und allezeit* (Nr. XVIII) besteht aus zwei Teilen mit ungleichen Zeilen. Der Dichter „fordert die Christenheit auf zur Freude, zum Dank für Gottes Gnade und zum Festhalten am rechten Glauben.“³⁷¹ Der elfzeilige erste Teil gliedert sich syntaktisch in sieben und vier Zeilen, während der paarig gereimte zehnzeilige zweite Teil aus vier und sechs Zeilen besteht. In Zeile 5 zitiert Dulner das Lutherlied „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“, wobei er das Wort „uns“ in „mich“ verändert.³⁷²

Nr. XVIII:

	<u>Zeile</u>	<i>Der ander Teil:</i>
FRew dich heut vnd allezeit/	1	GOtt dir sey lob in ewigkeit/
du ausserwelte Christenheit/	2	der du mich hast so hoch erfrewt/
der heiligen Dreyfeltigkeit/	3	in disen höchsten sachen/
vnd danck auch Gott darneben/	4	laß mich gar nichts jrr machen.
der dir die gnad hat geben/	5	erhalt mich, HERR bey deinem wort/
die Gottheit zuerkennen/	6	das ist mein schatz vnd höchster hort/
mit rechtem namen znennen.	7	des schatz laß mich nit werden bloß/
Christus hat dich also bedacht/	8	den mir Christus aus deiner schoß/
den schatz auß Vatters schoß herbracht/	9	gebracht nach deinem willen/
den halt mit vestem glauben/	10	mein schmerzen mit zu stillen.
laß dich des nicht berauben.	11	

Auch der Liedtext *Laßt uns loben den treuen Gott* (Nr. XX) hat einen ähnlichen Inhalt: eine Lobpreisung Gottes für die Erlösung von Adams Fall. Der Text gliedert sich syntaktisch in vier und neun Zeilen:

Nr. XX

Zeile

- 1 LAst vns loben den trewen Gott/
- 2 der vns erlöst auß aller not/
- 3 durch Christum seinen lieben Son/
- 4 gesandt vom aller höchsten thron.

³⁷⁰ Das Stück (Nr. XVIII) wurde in der Gesamtausgabe (GA 7) um eine kleine Terz nach unten versetzt.

³⁷¹ Konrad Ameln, *Begleitwort* zur Lechner-GA 7, S. VIII.

³⁷² Bei der Komposition (ab M. 9, Teil II) ist Luthers Melodie in einer dreistimmigen Imitation in Sopran I, Alt und Tenor gesetzt, zu der der Sopran II als Oberstimme hinzutritt. Ab M. 10 übernimmt der Sopran II die Melodiezeile in der Oberquinte imitierend. Ab Mensur 11/12 zitiert der Tenor noch die zweite Melodiezeile Luthers weiter, deren Text in Luthers Lied „*Und steur des Bapsts und Türcken Mord*“ lautet. Da Luthers Text fortfährt und sogar „das Melodiezitat so die Gedankenverbindung unmittelbar herstellt, muß es als ein offenes und ausdrückliches Bekenntnis Lechners zum Luthertum angesehen werden“. Hierzu vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechners Bekenntnis*, a. a. O., S. 22.

- 5 erhebt ewr stim mit klingen/
 6 last vns zusammen singen:
 7 Lob ehr vnd preiß zu aller zeit/
 8 sey Gott von nun inn ewigkeit/
 9 der vns aus gnad geschencket hat/
 10 sein aller liebsten Son/
 11 daß wir inn einer zal/
 12 durch jn von Adams fall/
 13 erlöset würden all.

Die beiden Lobgesänge vertont Lechner jeweils vierstimmig ohne Bass und verdoppelt eine zweite Sopranstimme (S S A T). Die beiden Sätze zeigen im Original folgende Schlüssel und Stimmenumfänge:

Freu dich heut (Nr. XVIII)

G2: Sopran I: (d', e') f' - g''
 G2: Sopran II: f' - g''
 C2: Alt: (g, h) c' - c'
 C3: Tenor: f - g (a')

Laßt uns loben (Nr. XX)

G2: Sopran I: f' - g''
 C1: Sopran II: (d') e' - d''
 C3: Alt: (f, a) h - d''
 C4: Tenor: c - f'

Freu dich heut (Nr. XVIII) wurde hochgeschlüsselt notiert und basiert auf der Finalis g-re (mit vorgezeichnetem b-molle). Die Ambitus der beiden Soprane und des Tenors zeigen eine authentische Stimmen-Disposition des auf g hochtransponierten I. Modus. Das Exordium exponiert deutlich einen melodischen Typus des genannten authentischen Modus:

Nr. XVIII (M. 1-4)

Freu dich heut und al - le - zeit,

Freu dich heut und al - le - zeit,

Freu dich heut und al - le - zeit,

Freu dich heut und al - le - zeit,

Der melismatische Quintaufstieg re-la (hier: g-d') und dann noch ein weiterer Aufstieg bis zur Septime (im S I) oder gar Oktave über der Finalis (im T) markieren hier die den I. Modus kundgebenden Melodiemodelle. Hinzu kommt die Bestätigung der Repercussio re-la durch Kadenzbildung auf dem Oberquintton d (M. 4).

Der einteilige Lobgesang *Laßt uns loben* (Nr. XX) zeigt als Finalis den Ton f (mit b-molle). Er wurde abgesehen von der Oberstimme tiefgeschlüsselt notiert. Sopran I und

Tenor weisen einen authentischen Ambitus auf, wofür der Tenor bis zum kleinen c ausgreift. Das Stück beginnt mit einem Blocksatz:

Nr. XX (M. 1-5)

Laßt uns lo-ben den treu-en Gott, der uns er-löst aus al-ler Not

Laßt uns lo-ben den treu-en Gott, der uns er-löst aus al-ler Not

Laßt uns lo-ben den treu-en Gott, der uns er-löst aus al-ler Not

Laßt uns lo-ben den treu-en Gott, der uns er-löst aus al-ler Not

Hier exponiert der Tenor mit der Aufwärtsbewegung zunächst die Quinten-species ut-sol (hier: f-c') des V. Modus,³⁷³ danach zeigt er die darüberliegende Quarten-species ut-fa (c'-f') in der vierten Zeile *gesandt vom allerhöchsten Thron* (ab M. 9). Auch die Kadenzbildung auf dem Oberquintton c' (M. 3) betont den durch die Melodik exponierten V. Modus.

Die Abschnittsgliederungen sind in beiden Kompositionen deutlich zu erkennen. Während das einteilige lydische Stück (Nr. XX) eine Sinngliederung aufweist – der Einschnitt durch eine clausula primaria auf f (M. 23) findet sich nach der achten Zeile –, zeigt das zweiteilige dorische Stück (Nr. XVIII) eine syntaktische Gliederung. Das Stück (Nr. XVIII) besteht aus zwei selbständigen Teilabschnitten. Der erste Teil schließt eine Quinte über der Finalis, der zweite mit einem plagalen Schluss auf der Finalis (im Original: g). Im ersten Teil findet sich der formale Einschnitt, der durch eine clausula tertiaria (M. 18) gekennzeichnet ist, am Ende der siebten Zeile. Der zweite Teil ist ebenfalls in zwei Abschnitte gegliedert. Eine clausula primaria verdeutlicht den Einschnitt nach der vierten Zeile (M. 8, Teil II). Von den sechs paarig gereimten Zeilen (Z. 5-10) komponiert Lechner die beiden zueinandergehörigen Zeilen durchgehend, d. h. Zeilenende und -anfang werden stark verzahnt und der gleichmäßige rhythmische Fluss wird nicht unterbrochen.

Blocksatz und Textwiederholung

³⁷³ Ein verbreiteter Exordialtypus des V. Modus exponiert die Oktavgattung, die sich in Quinte ut-sol und darüberliegende Quarte ut-fa gegliedert. Eine die Quinte ut-sol exponierende Initialmelodik auf einen 6. Modus weisen, wenn die Melodik dann beständig im Tonraum ut-sol verharret. Zu den Exordien von Werken mit Finalis f (und b-molle) vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 178 ff.

nicht zuletzt in Sextakkorden (E^6 - d^6 - d - C^6 - d^6 - g - c^6 - d^{4-3} - G) sowie in der Kadenzfolge auf d -mi (M. 9) und g . Eine andere Art der Wiederholung findet sich in Zeile 10 (ab M. 23/24). Die Zeile ist zunächst dreistimmig, ihre Wiederholung ist mit dem Anwachsen der Stimmenzahl (= Burmeisters „*Auxesis*“) ³⁷⁴ verbunden. Die beiden Oberstimmen werden mit der rhythmischen und melodischen Variante vertauscht, dabei wird das Wort *Glauben* mit Melismen verziert. Eine seltene Art der Wiederholung bei Lechner erscheint in der letzten Zeile des ersten Teils (ab M. 28/29): Sie ist ohne Veränderung der Stimmenzahl (= Burmeisters „*Analepsis*“) ³⁷⁵. Drei Oberstimmen werden aber bei der Wiederholung vertauscht, und dadurch wird die gesamte Stimmlage erhöht. Textwiederholungen finden sich zum Zweck der Emphase häufig bei Worten der Bitte, besonders aber beim affektbetonten Satz. Dafür finden sich Beispiele in den Zeilen 7 und 10 im zweiten Teil. Dem dreistimmigen Satz (Z. 7, ab M. 13/14) mit der Bitte (*des Schatz laß mich nit werden bloß*), in dem sich beide Außenstimmen in Dezimenparallelen bewegen, folgt eine Wiederholung in den drei Oberstimmen. Hier endet die Parallelführung, nur der Sopran II (ab M. 15/16) wiederholt die vorige Tenormelodik. Die letzte Verszeile (ab M. 22/23) erscheint in den Außenstimmen vollständig (3 x im S I; 2 x im T), während die beiden Binnenstimmen die Versteile *mein Schmerzen* wiederholen. Hier wird der schmerzliche Affekt durch stufenweise absteigende Bewegung und vor allem mehrfache Wortwiederholungen in den Binnenstimmen erhöht.

Im einteiligen Lobgesang (Nr. XX) finden sich Wiederholungen nur in Zeile 3 und 13. Die dritte Zeile (*durch Christum, seinen lieben Sohn*, ab M. 5) wird zunächst von drei Oberstimmen vortragen, ab M. 7/8 folgt die in die Unterterz versetzte Wiederholung mit drei Unterstimmen, die in der Terminologie der Burmeisterschen *Musica poetica* als *mimesis*-Figur ³⁷⁶ zu verstehen ist. Die letzte Verszeile *erlöset würden all* erscheint fünfmal mit dem Stimmzahlwechsel: 3st. – 4st. – 2st. – 4st. Die Verszeile lässt sich zunächst durch die bis zur kleinen Sechste stufenweise absteigenden Sechstakkordparallelen als eine Parallelführung dreier Stimmen (Fauxbourdon) darstellen. Der Fauxbourdon als ein geeignetes Ausdrucksmittel, das Leiden Jesu Christi und den Kreuzestod darzustellen, muss im Zusammenhang mit dem Wort *erlöset* (M.32) gesehen werden. Die erste Wiederholung (M. 34/34) findet sich in den

³⁷⁴ Vgl. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister, Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel 1955, S. 154.

³⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 151.

³⁷⁶ Vgl. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister*, a. a. O., S.164.

drei Oberstimmen, dabei sind die Melodien der Außenstimmen (S I u. T, M. 32-33) in die Unterquarte sowie in die Oberquinte in beiden Unterstimmen (S II u. A, M. 34/35) versetzt. Nach der kurzen vier- und zweistimmigen zweiten Wiederholung (M. 35/36) folgt die vollstimmige dritte Wiederholung (M. 37-39) mit dem Anwachsen der Stimmenzahl. Das Stück schließt mit einem Ganzschluss (V-I), ihm folgt die als Supplementum dienende letzte Wiederholung.

Verhältnis zum Text im Einzelnen

Wie Lechner einzelne Wörter kontrastbildend betont, lässt das Stück Nr. XVIII erkennen. Im Gegensatz zum rhythmischen Zusammengehen zeigen die Worte *irrmachen* (M. 7/8 im Teil II) eine bildliche Darstellung durch unterschiedliche Rhythmik in allen Stimmen. Außerdem betont die Oberstimme noch mit einer mehrfachen Wiederholung der zwei bestimmten Töne *dis''* und *e''* (im Original: *fis''* und *g''*) die Worte bildlich. In Zeile 6 (ab M. 13/14 im Teil I) und 7 verharren Sopran I, Alt und Tenor jeweils auf ihrem eigenen Ton. Vor allem die Oberstimme repetiert hier den Reperkussionston (im Original: *d''*), diese Wiederholung kann möglicherweise bei Lechner als Ausdruck des Rechtmäßigen gelten³⁷⁷. In der Zeile 7 (M.13/14-15 im Teil II) bewegen sich beide Außenstimmen in Dezimenparallelen (achtmal!). Diese Minima-Parallelen unvollkommener Konsonanzen verwendet Lechner für die Darstellung des Vergehens³⁷⁸, wie die Zeile *des Schatz laß mich nicht werden bloß* zeigt. In der letzten Zeile erfolgt eine Durchimitation. Die erste Zeilenhälfte *mein Schmerzen* besteht den Worten entsprechend aus drei absteigenden Tönen sowie langsamer Bewegung, tritt vor allem in den Binnenstimmen wiederholt auf, während die Außenstimmen die ganze Zeile vortragen.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Zum Vergleich mit den beiden Lobgesängen Lechners findet sich eine zweiteilig durchkomponierte fünfstimmige Motette bei Eccard, der Lechners Studiengenosse bei Lasso war. Eccards Motette *Freut euch des Herrn*³⁷⁹, deren Textdichter unbekannt ist,

³⁷⁷ Vgl. Weber, a. a. O., S. 17.

³⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 68.

³⁷⁹ *Freut euch des Herrn* ist in der 1589 in Königsberg gedruckten und den Räten der Stadt Danzig gewidmete Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder enthalten. Siehe Neuausgabe in Partitur von Robert Eitner, XXI. Band der Publikation *Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 1897, Nr. 9.

liegt ein zweistrophiges Gedicht über den 33. Psalm zugrunde³⁸⁰. Von den zwei Teilen besteht der erste inhaltlich aus Lob und Dank zu Gott:

Zeile

- 1 Freut euch des Herrn, ihr guten Leut',
- 2 ihr Frommen ihn schon preiset,
- 3 und danket ihm mit Harfen gut,
- 4 mit Orgeln euch beweiset.
- 5 Singt ihm ein neues Liedelein,
- 6 macht's gut mit Saitenspielen fein
- 7 und lasst euch fröhlich hören.

Eccard gibt den Text syntaktisch in zwei Abschnitten, und zwar in vier und drei Zeilen: Die Textzäsur zwischen den Zeilen 4 und 5 ist eine formale Klausel, d. h. eine *clausula tertiaria* (M.35) dargestellt, wie sie auch Lechner zur Abschnittgliederung (*clausula primaria*: Nr. XVIII, Teil II, M. 8; Nr. XX, M. 19; oder *clausula tertiaria*: Nr. XVIII, Teil I, M. 18) verwendet. Die übrigen Einschnitte in der ersten Strophe, d. h. die Zeilenschlüsse bei Eccard, werden wie bei Lechner durch Hauptkadenzen markiert. So deutet die Kadenz auf dem Oberquintton d (M. 11) das Ende der ersten Zeile, die *clausula primaria* auf g (M. 18) das Ende der zweiten Zeile, die *clausula secundaria* auf d (M. 25/26 und M. 40) den Schluss der dritten sowie vierten Zeile und wieder die Kadenz auf der Finalis g (M. 43) das Ende der sechsten Zeile an.

Im Vergleich zu den zwei Lobgesängen Lechners zeigt Eccards Motette auf den ersten Blick eine starke Polyphonie. Während Lechner in beiden Stücken vor allem Texte aus Lobpreisen, Doxologie und Dank, wie bereits oben erwähnt, mit einem Blocksatz vertont, bildet Eccard den ersten Teil des Stückes, welcher Lobpreisung und Dank zu Gott ist, ohne Ausnahme mit Imitationen. Eccard eröffnet seine fünfstimmige Cantus firmus-freie Motette mit einer Durchimitation:

Eccard: *Freut euch des Herrn* (M. 1-11)

³⁸⁰ Vgl. Christine Böcker, *J. Eccard, Leben und Werk*, München 1980, S. 101 ff.

Es ist erkennbar, dass Lechner im Gegensatz zu Eccard Melismen sehr sparsam verwendet, wenn man alle durch Melismen dargestellten Worte herausfindet und vergleichsweise zusammenstellt:

Lechner, Nr. XX (1582)

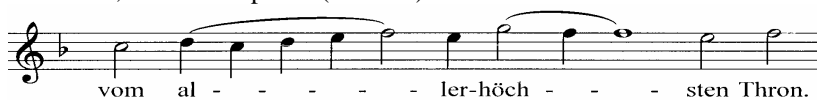
allerhöchsten
mit Klingen
singen
Zahl
würden

Eccard, *Freut euch* (1589)

Freut
euch
Herrn
frommen
schon
preiset
Harpfen
Orgeln
beweiset
Singt
Liedelein
mit Seitenspielen
hören

Während Eccard das enge Verhältnis von Sprachakzent und musikalischem Rhythmus in seiner gesamten Motette beibehält³⁸¹, verwendet Lechner die sprachliche Betonung nur bei den hervorzuhebenden Worten. So gehören im Satz Lechners die Melismen auf *allerhöchsten*, *mit Klingen* und *singen* zu den auffälligsten textbezogenen Melismen: In der vierten Zeile (ab M. 9, Nr. XX) übersteigt nach dem ascendere-Anlauf der Sopran I seinen oberen Ambitus auf dem Wort *allerhöchsten*, auch der Tenor erreicht die hohe Melodielage. So zeigt hier die Melismatik eine räumliche, optische Bildlichkeit, dabei fallen rhythmische Längen und der Hochtton mit dem Sprachakzent zusammen:

Lechner, Nr. XX: Sopran I (M. 9-12)



Die Melismen auf die Worte *klingen* (Nr. XX, ab M. 13) und *singen* (ab M. 16), die eine aufstrebende Tendenz vor allem in der Oberstimme ergeben, bilden den freudigen Affekt mit der Berücksichtigung der Sprachbetonung durch einen Hochtton ab. Ebenso werden bei Eccard die Textworte *Harfen* (Z. 3, ab M. 17/18), *Orgeln* (Z. 4, ab M. 25/26), *Singt* (Z. 5, ab M. 35), *Liedelein* (ab M. 38) und *mit seitenspielen* (Z. 6, ab M. 42) durch die langen Melismen bildlich dargestellt.

Bei der Imitation zeigen die beiden Kompositionen ein etwa ähnliches Bild, wenn wir die Anfangsimitation Eccards ausnehmen. Bei Eccard zeigen die übrigen Imitationen

³⁸¹ Vgl. Christine Böcker, *J. Eccard, Leben und Werk*, a. a. O., S. 106.

abgesehen von der ersten Zeile jedoch unvollständige Engführungen, dabei ist jeweils eine Stimme mit einem Soggetto verkoppelt. Beispielsweise ist der Einsatz des Soggettos *ihr frommen* im Alt (M. 11/12) in der zweiten Zeile mit dem Tenor verbunden. Vor allem tritt das Soggetto *Singt* (M. 35) in der fünften Zeile in rhythmischer Verkoppelung mit dem Tenor in Terzparallelen ein. Das gleiche Bild der Imitation findet sich auch bei Lechner: Bei der Imitation in der fünften Zeile (Nr. XX, M. 11/12-14) wird das bis zur Quarte aufsteigende Soggetto im Tenor *Erhebt eur Stimm* in rhythmischer Verkoppelung mit dem Alt eingeführt, in Zeile 9 erscheint das Soggetto *der uns aus Gnad* (M. 24) mit der rhythmischen Verkoppelung des Tenors in Dezimenparallelen. Hinsichtlich der Behandlung des Textes sind aber beide Komponisten gegensätzlich. Während Eccard jede Textzeile ohne Ausnahme teilweise oder vollständig wiederholt, ist beispielsweise im Stück Lechners eine Zurückhaltung bei den Wiederholungen zu beobachten. Mit Ausnahme der dritten und letzten Zeile werden die übrigen Zeilen nicht wiederholt, die sechste Zeile nur teilweise in den Binnenstimmen.

Eccards Vertonung (1589) zeigt keine strophische Anlage und einen cantusfirmuslosen Satz. Sie gehört zur Form der eigentlichen Motette, die er nur in geringem Umfang pflegte, und zeigt den imitatorischen Motettenstil franko-flämischer Tradition. Lechner verwendet in seinen Lobgesängen (1582) die kontrastierende Homophonie als Mittel der Schwerpunktbildung, Lechner hebt auf diese Weise vor allem Lobtexte deutlich aus ihrer musikalischen Umgebung heraus. Da die Durchimitation oder Melismatik die Verständlichkeit erheblich beeinträchtigen würden, auch wenn sich Melodik und Rhythmik der Einzelstimme am Sprachakzent orientieren, setzt Lechner die zentrale Aussagen der Texte, z. B. das gereimte Zeilenpaar *Lob, Ehr und Pries zu aller Zeit sei / Gott von nun in Ewigkeit* (Z. 7/8 in Nr. XX), das für den Hörer unbedingt verständlich dargestellt werden muss, im homorhythmischen Blocksatz in Dreiermensur.

3. 8 *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (Nr. XIX) ³⁸²

Der Text und die Anlage der Komposition

Paul Dulners Liedtext besteht aus zwei Teilen mit ungleichen Zeilen. Der elfzeilige erste Teil des Gedichts beinhaltet „eine herzliche Bitte um Gottes Hilfe und um Stärkung des Glaubens“³⁸³, er gliedert sich syntaktisch in sieben und vier Zeilen. Der zwölfzeilige zweite Teil, dessen letzte Zeile aus dem in der deutschen Lieddichtung sehr selten auftretenden Neunsilber besteht,³⁸⁴ stellt ein Gebet um einen friedlichen Tod und um ein gnädiges Gericht am jüngsten Tage dar und besteht aus zwei Einheiten mit jeweils sechs Zeilen. In beiden Teilen finden wir paarige siebensilbige italienische Verse (Z. 10 u. 11 im Teil I; Z. 9 u. 10 im Teil II). Hier treten noch achtsilbige Verse paarweise auf (Z. 1 u. 2 im Teil I)³⁸⁵.

	<u>Zeile</u>	<i>Der ander Teil:</i>
ALlein zu dir, Herr Jesu Christ,	1	WAnn kummen wirdt mein letzte stund,
der du allzeit mein hoffnung bist,	2	laß mich, O Herr, mit meinem mund
du wirst mir ja geweren,	3	in einem rechten sitten
mein herzlich bit, auff daß ich nit	4	von gantzem hertzen bitten
verzag auff dieser Erden;	5	vnd laß auch mich gedultiglich
dein tewres blut, das hohe gut,	6	in deinem frid entschlaffen.
kein trost kan mir sonst werden.	7	du wölst auch bey mir schaffen,
durch deinen tod, hilff mir auß not	8	auff daß ich müg durch deinen sig
vnd sterck mir meinen glauben,	9	am jüngsten tag erstehen
laß mich auch nicht den bößwicht	10	vnd in dein reich eingehen
des höchsten schatz berauben.	11	zu dem ewigen leben,
	12	das wölst du, Herr, vns allen geben.

Die beiden Teile des Bittliedes vertont Lechner als selbständige Teilabschnitte, wobei er den ersten Teil mit einer Kadenz auf e und den zweiten mit einer Kadenz auf a schließt. Die vierstimmige (S A T B) Komposition wurde tiefgeschlüsselt (C1, C3, C4, F4) notiert und hat folgende Stimmenumfänge im Original:

Sopran: (a) c' - e''
 Alt: f - g'
 Tenor: c - e'
 Bass: F - c'

³⁸² Das Stück wurde in der Gesamtausgabe eine große Sekunde höher versetzt. Zur Ausgabe der originalen Tonart vgl. *Chorgesangbuch, geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, hrsg. von Richard Götz, Bärenreiter Ausgabe 680, Kassel 1969, S. 223 ff.

³⁸³ Konrad Ameln, ebenda, S. VIII.

³⁸⁴ Vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter*, a. a. O., S. 316.

³⁸⁵ Charakteristisch für die Tenorliedtexte der Blütezeit waren vor allem sechs-, sieben- und achtsilbige Verse, die in der Regel unpaarig auftraten. Hierzu vgl. Caspari, Rolf, *Liedtradition im Stilwandel um 1600*, a. a. O., S. 26.

Der authentische Ambitus des Soprans und des Tenors sowie der erste Zeilenschluss auf der Finalis e (M. 3) weisen das Werk als dem III. Modus, der auf e fundiert, dennoch den Schluss auf a bildet, zugehörig aus.

M. 1-3, Teil I

Al - lein zu dir, Herr Je - su Christ, der

Al - lein zu dir, Herr Je - su Christ, der

8 Al - lein zu dir, Herr Je - su Christ,

Al - lein zu dir, Herr Je - su Christ,

Auch die rasch zur Sexte aufsteigenden Initialmelodik des Soprans und die im Tonraum a - g - a - c' - a - h sich bewegende Melodie³⁸⁶ des Tenors repräsentieren deutlich den III. Modus.

Im ersten Teil findet sich der formale Einschnitt, der durch die Kadenz auf a (im Original: g, M. 24/25) signalisiert ist, nach dem Ende der siebten Zeile *kein Trost kann mir sonst werden*. Der zweite Teil ist ebenfalls in zwei Abschnitte gegliedert. Die gleiche Kadenz (im Original: g, M. 18) mit einer darauffolgenden Generalpause (M. 16) nach der sechsten Zeile *in deinem Fried entschlafen* verdeutlicht das Periodenende. Der Motettenschluss außerhalb der Finalis wird hier aus der Ausdeutung der auf ein ewiges Leben nach dem Tod erwartenden letzten Zeile motiviert³⁸⁷.

Die beiden Teile des Stückes beginnen jeweils mit einem aufgelockerten, verhältnismäßig langsamen Blocksatz in der tiefen Stimmlage und mit gleichen Einsatzönen (nur der Alt im zweiten Teil ist für die Dur-Terz hoch alteriert). Jeweils die letzte Zeile der beiden Teile zeigt jedoch einen imitatorischen, rhythmisch dichten Satz mit großen Melismen, die eine musikalische Dynamik erzeugen. Die beiden Teile sind zwar mit dem Wechsel von Homophonie und Polyphonie gebaut, aber die Zeilen sind fast durchweg miteinander verzahnt, so dass man im ersten Teil einen deutlichen Absatz nur schwer erkennt. Deutlich ist in beiden Teilen die Zurückhaltung bei der Textwiederholung und der Stimmenspaltung. Vollständig wiederholt werden nur die

³⁸⁶ Zum Beispiel Lechners Motette *O fons vitae* (GA 1, Nr. XXVII), die als dem III. Modus zugehörig belegt, setzt mit einer etwa im Tonraum h' - c'' - h' - a' sich bewegenden Initialmelodik des Soprans ein. Zur III. Modus kennzeichnenden Initialmelodie vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 211 ff.

³⁸⁷ Zum modal regelwidrigen Schluss als Ausdeutung von Hoffnung oder von Erwartung vgl. Bernhard Meier, ebenda, S. 331 ff.

dritte Zeile (im Teil I) und die letzte Zeile des Stückes. Der erste Teil ist imitatorisch gestaltet, dagegen weist der zweite Teil mehr Blocksatz auf.

Soggetto

Wie in den Motetten des 16. Jahrhunderts hat jedes einzelne Textglied der Liedmotette sein selbständiges Soggetto, das imitatorisch durch die Stimmen geführt wird. Dadurch wird der Satz zu einer Summe verschiedener Imitationen wie das Stück Nr. II³⁸⁸. In diesem Stück verwendet aber Lechner nur ein Soggetto als ein Mittel, zu einer organischen Ganzheit zu gelangen.

Zu Beginn des ersten Blocksatzes (s. o. Notenbeispiel), dessen zweite Hälfte auflockert wird, singt der Diskant die erste Zeilenhälfte *Allein zu dir* in seinem unteren Ambitus und der Bass dagegen in seinem oberen, der Tenor führt sie dabei im Abstand der Minima ein, wodurch das Wort *Allein* etwas akzentuiert wird. In der zweiten Zeilenhälfte *Herr Jesu Christ* gehen nun die beiden Außenstimmen rhythmisch zusammen, indem sie sich nach dem Sechst- sowie Oktav-Aufsprung in Dezimenparallelen auf dem Wort *Jesu* abwärts bewegen. Beide Binnenstimmen werden dabei auch rhythmisch aneinander gekoppelt, so dass die beiden Silben bei *Jesu* (M. 2/3) wechselformig klingen. Die beiden Zeilenhälften schließen jeweils mit einer Kadenz auf der Finalis e. Trotz der Kadenzbildung am Ende der Zeile und der Pause der beiden Unterstimmen (T u. B) wird die zweite Zeile durch die gleich einsetzenden beiden Oberstimmen nahtlos angeschlossen. So fließt die führende Melodie (vor allem im Diskant) vom Satzanfang bis zu Ende der zweiten Zeile ohne Einschnitt:



Von dieser Melodie wird das bis zur Quarte stufenweise aufsteigende erste Soggetto auf die Worte *der du allzeit* (ab M. 3/4 im D) gebildet, danach wird es nicht nur im Tenor (M. 4) der zweiten Zeile in der Unteroktav nachgeahmt, sondern es erscheint auch in beiden Teilen des ganzen Stückes mit Varianten. Die Umkehrung des Soggettos findet sich am dreistimmigen Anfang der folgenden dritten Zeile (ab M.

³⁸⁸ Bei der Imitation haben die Zeilen (1, 2, 4, 7 u. 8) des Stückes (Nr. II) jeweils ein selbständiges Soggetto.

7/8) im Alt, zu dem sich der Tenor in Terzparallelen bewegt. In der darauffolgenden Zeilenwiederholung (ab M. 10), welche innerhalb des ersten Teiles die einzige vollständige Wiederholung ist (s. u. Notenbeispiel), sind die drei Unterstimmen kaum geändert, nur der Diskant, der den Klang anwachsen lässt, ist hinzugefügt, d. h. der pausierende Diskant nimmt nun mit dem Soggetto an der Imitation teil:

Wiederholung der Zeile 3 (ab M. 9/10-12)

Dabei wird das Soggetto sowohl rhythmisch als auch melodisch variiert. Hier ist der zweite Ton (g' statt f') geändert, um eine Septime zum Bass zu vermeiden. Zu Anfang der Zeile 6 tritt das Soggetto in langen Notenwerten auf die Worte *dein teures Blut* (ab M. 19) in drei Stimmen auf:

Beginn der Zeile 6

Hier verändert der Tenor seinen letzten Ton auf dem Wort *Blut*, und vermeidet somit eine Oktavparallele zum Diskant. Dabei unterscheidet sich der Alt von den Soggetti rhythmisch, und man hört die Silben bei den Worten *dein teures Blut* wie am Satzanfang bei dem Wort *Jesu* wechsellagerartig. Danach bewegen sich die Stimmen bei den Worten *das hohe Gut* im Gegensatz zu dem absteigenden Soggetto aufwärts, vor allem erreichen hier beide Außenstimmen sowie der Alt ihre höchsten Töne.

In Zeile 7 dient das Soggetto auf den Worten *kein Trost kann mir* im Diskant (M. 23/24) als eine Verzahnung, hier führt der Bass (M. 23) die erwartete Bassklausel, d. h. seinen Quintfall nicht zu Ende, sondern bricht sie durch eine Pause ab. Dabei führt der

Diskant das Soggetto ein, in dem er seinen ersten Ton dehnt. Ein ähnliches Verzahnungsverfahren erscheint auch an der Kadenzstelle zwischen Zeile 2 und 3:

Beginn der Zeile 7

Beginn der Zeile 3

Ferner tritt das Soggetto in den Zeilen 8, 10 und 11 auf. In Zeile 8 geht der Alt zum Tenor in Terzparallelen, die Außenstimmen imitieren das Soggetto in der Umkehrung, und zwar mit der Erweiterung bis Quinte:

Beginn der Zeile 8

In der vorletzten Zeile des ersten Teils stellt sich das Soggetto in den Außenstimmen (ab M. 32/33 in D u. T) in Gegenbewegung dar. Während beide Außenstimmen (S u. T) bei *den Böswicht* (ab M. 34) abwärts in Dezimenparallelbewegung führen, beginnt der Bass bereits die letzte Zeile mit neuem Soggetto auf dem Text *des höchsten*. Es wird in allen Stimmen durchimitiert und erscheint in beiden Außenstimmen (M. 35/36 in Teil I) jeweils mit ihrem höchsten Ton.

Im zweiten Teil wird das erste Soggetto in der zweiten Zeile (ab M. 4/5) mit dem bis zur Quinte aufsteigenden Melisma, das sich bereits in der Zeile 8 des ersten Teils findet, figuriert:

Bass (M. 4/5)

Zum Kontrapunkt des Alts wird das Soggetto in Tenor und Diskant mit dichtem Abstand imitiert, somit ergibt der Zeilenanfang im Gegensatz zu der vorigen Zeile eine kräftige Bewegung aufwärts zum Ausruf *o Herr*. Danach führen alle Stimmen die Verszeile mit ihrer eigenen Rhythmik durch.

In der vorletzten Zeile (ab M. 31/32) tritt das Soggetto mit einer erweiterten Tonfolge in allen Stimmen auf:

Beginn der Zeile 11

zu dem e - wi - gen Le - ben, Le - - - -

zu dem e - wi - gen Le - - - - - ben,

8 hen zu dem e - wi - gen Le - - - - -

zu dem e - wi - gen Le -

Die beiden Oberstimmen imitieren in Gegenbewegung; die beiden Unterstimmen (T u B) ändern bei der Imitation jeweils ihren letzten Ton, um eine Oktavparallele zum Bass sowie eine versteckte Quintparallele zum Alt zu vermeiden.

In der letzten Zeile (ab M. 34/35) setzt der Diskant während der Überleitung des Alts mit dem Soggetto *das wollst du* ein, dabei wird das Soggetto auf drei Töne reduziert, jedoch ist ihr Intervallverhältnis beibehalten:

Beginn der Zeile 12

ben, das wollst du, Herr, das

wollst du, Her, das wollst du,

8 ben das wollst du, Herr,

das wollst du, Herr,

Der Bass bewegt sich in Dezimenparallelen zu ihm, der Tenor imitiert den Bass in der Oberquinte, der Alt (M. 35/36) den Diskant in der Unterquarte. Nach der Durchimitation singen die beiden Unterstimmen das Wort *Herr* mit langen bogenförmigen Melismen, die den Lobpreis Gottes charakterisieren.

Es ist durch die bisherige Betrachtung des Soggettos bei den gesamten Imitationen und den Blocksätzen des Stückes zu erkennen, dass Lechner die Zeilen mit einem Soggetto eng miteinander verbindet. Vor allem bei der Imitation ist bemerkenswert, dass er die Stimmen gleichzeitig einsetzen lässt, wobei die Stimmen das Soggetto in Parallelen oder in Gegenbewegung nachahmen. Solche Imitationen zeigen sich im ersten Teil (Z. 6 u. 8, 10) und im zweiten (Z. 11 u. 12). Außerdem sind die Stimmen im dichten Abstand in den Zeilen 3 (im Teil I), 2 (im Teil II), 11 und 12 eingesetzt. Die aufeinanderfolgende Durchimitation geschieht nur in der letzten Zeile des Stückes.

Verhältnis zum Text

Imitation oder Melismatik würden die Verständlichkeit erheblich beeinträchtigen, auch wenn sich Melodik und Rhythmik der Einzelstimme am Sprachakzent orientieren. So war ein Blocksatz schon lange vor Lechner ein Mittel zur emphatischen Unterstreichung wichtiger Textstellen. Wird ein homophoner Abschnitt in eine polyphone Umgebung eingefügt, so wirkt der ihm zugrunde liegende Text auffällig und gleichzeitig bildet der Abschnitt einen Kontrast zu seiner Umgebung. Solche kontrastierende Homophonie verwendet Lechner nur bei ganz bestimmten Wörtern wie *Einigkeit* und *Harmonie*, *Begleiter* und *Nachbar*³⁸⁹. Häufig ist die Homophonie für Lechner auch ein Bild der Ruhe und des Friedens; wenn dabei die Stimmen in die tiefe Lage absinken, bedeutet der Blocksatz für Lechner eine feststehende Ausdrucksformel für die Darstellung des Schlafes³⁹⁰ und auch des Todes³⁹¹, wie die beiden Verszeilen zeigen:

Wann kommen wird mein letzte Stund (Z. 1, Teil II);
in deinem Fried entschlafen (Z. 6, ab M. 17, Teil II).

Lechner verwendet dieses Stilmittel noch beim Gebetstext³⁹² in folgenden Zeilen:

Teil I:

Z. 4: <i>mein herzlich Bitt, auf daß ich nit</i>	(ab M. 12/13)
Z. 5: <i>verzag auf dieser Erden;</i>	(ab M. 16/17)
Z. 9: <i>und stäk mir meinen Glauben</i>	(ab M. 29/30)

Teil II:

Z. 4: <i>von ganzem Herten bitten</i>	(ab M. 10)
Z. 5: <i>und laß auch mich geduldiglich</i>	(ab M. 13/14)

³⁸⁹ Vgl. Lechner-GA 7, Nr. XVII, Teil I, M. 25: *zu allerzeyt beysammen sein*; GA 3, Nr. VIII, Teil II, M. 1: *Da ich am nächsten bei ihr war*; GA 7, Nr. XXIV, M. 15: *daß er sein nechsten*.

³⁹⁰ Vgl. dazu Lechner-GA 7, Nr. XI, Teil II, M. 7: *ingeschlafen*; Nr. IV, Teil III, M. 1: *Obschon die Augen schlafen ein*; Nr. IV, Teil II, M. 1: *So schlafen wir*.

³⁹¹ Vgl. auch Lechner GA 7, Nr. V, M. 29: *Christi Tod*; Nr. VII, Teil II, M. 10/11: *Du Totenmann*; Nr. X, Teil I, ab M. 24/25: *durch Christi Tod abwenden*.



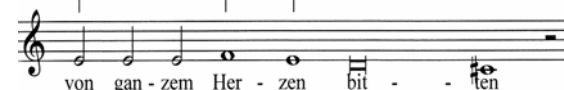

³⁹² Vgl. auch Lechner GA 7, Nr. I, ab M. 24/25: *Darum so bitten wir*.

Von diesen Textzeilen ist jeweils die vierte auffallend, denn sie unterscheidet sich von dem Note gegen Note-Satz der sechsten Zeile (M. 16/17-19 im Teil II), d. h. ihre Enden verwirren sich rhythmisch, wie die einzelne Stimmen auf die Worte *auf daß ich nit* (M. 15/16 im Teil I) sowie *bitten* (M. 12/13 im Teil II) ihre eigene Rhythmik zeigen. Der Grund für die rhythmische Verwicklung am Ende der homophonischen Zeilen kann wohl der darauffolgende weitere Blocksatz sein. Die weiteren ähnlichen Beispiele, die eine rhythmisch gegensätzliche Struktur innerhalb derselben Zeile zeigen, finden sich jeweils in Zeile 7 in beiden Teilen und in Zeile 8 im zweiten Teil. Der Blocksatz der Zeile 9 *und stärk mir meinen Glauben* (M. 30/31 im Teil I) findet sich in Verbindung mit Tonwiederholungen: eine Kopplung zweier Ausdrucksmittel. An der Stelle *stärk mir meinen* verharret jede Stimme auf ihrem Ton durch Tonwiederholung. Eine weitere Anwendungsform des Blocksatzes findet sich im zweiten Teil bei dem Text, der sich auf das jüngste Gericht³⁹³ oder das Himmelreich³⁹⁴ bezieht:

Z. 9: *am Jüngsten Tag erstehen* (ab M. 26)

Z. 10: *und in dein Reich eingehen* (ab M. 28/29)

Hier gestaltet sich die Zeile 10 mit der musikalischen Wiederholung von Zeile 9 (die Abweichungen finden sich nur in Diskant und Tenor auf dem Wort *eingehen* (M. 29/30), somit werden die beiden Zeilen sowohl textlich als auch musikalisch miteinander verbunden. Bemerkenswert ist bei den Blocksätzen eine melodische Tonfolge, die zu Beginn des Stückes im Diskant eingesetzt wird und nur in Blocksätzen in beiden Teilen wiederkehrt:

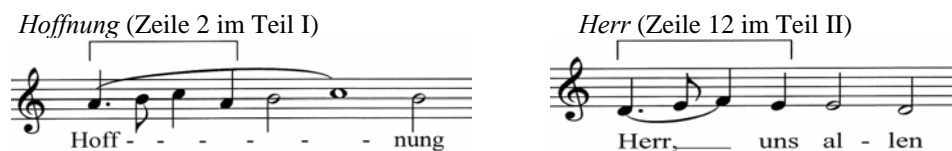
Teil I	Teil II
Satzbeginn (M. 1 im D)	Z. 1 (M. 1 im D)
	
Z. 4 (M. 12/13 im D)	Z. 4 (M. 10-11 im D)
	
Z. 9 (M. 29/30-32 im D)	
	

³⁹³ Vgl. auch Lechner-GA 7, Nr. II, ab M. 21/22: *zu halten sein Gerichte*;

³⁹⁴ Vgl. auch Lechner-GA 7, Nr. V, ab M. 21/22: *hie noch auch in jenem Leben*; Nr. IV, ab M. 38: *in deinen Königlichen Saal*;

Man findet in beiden Teilen Pausen, die deutlich im Sinne der Affektsteigerung gemeint sind. So machen die Pausen (M. 32 im Teil I) die Bitte *und stärk mir meinen Glauben* (Z. 9) besonders eindringlich. Die Pausen nach den Worten *geduldig* (M. 16 im Teil II) und *entschlafen* (M. 19 im Teil II) dienen als eine bildliche Darstellung. Zeile 7 (ab M. 19/20) ist durchgehend dreistimmig, hier wird das Wort *Du* (=Christ) durch die Stimmzahl symbolisiert³⁹⁵.

Lechner, der in der Vielfalt seiner Melismen alle seine Zeitgenossen übertrifft,³⁹⁶ verwendet jedoch in diesem Werk die textbezogenen Melismen sparsam. Als Betonung wichtiger Worte dienen die Melismen auf dem Text: *Hoffnung* (Teil I: M. 5-6 in D u. T), *mich* (Teil II: M. 4/5) und *Herr* (Z. 12 im Teil II). Zur Darstellung der Bildlichkeit gehören die Melismen *eingehen* (Teil II: M.30 in T), *Leben* (Z. 12 im Teil II). Vor allem die Melismen mit Punktierung auf der erste Silbe bei *Hoffnung* kehren in der letzten Zeile des Stückes auf dem Wort *Herr* (M.37; 42) wieder.



Bei der Diskantklausel verziert Lechner die Penultima ebenso wie die anderen Komponisten des 16. Jahrhunderts meist mit zwei Wechselnoten, so dass die stereotype Formel entsteht:



Diese erscheint an den Kadenzstellen zu den folgenden Wörtern:

Teil I	Teil II
<i>ich nit</i> (ab M. 14/15 in D)	<i>bitten</i> (M. 12/13 in A)
<i>werden</i> (M. 24/25 in D)	<i>deinen Sieg</i> (M. 24/25 in A)
<i>aus Not</i> (ab M. 28/29 in T)	<i>Leben</i> (M. 33/34 in D)
<i>berauben</i> (M. 37-39 in D)	

Zu den wichtigen Kompositionstechniken Lechners gehört die textbezogene Verwendung klanglicher Mittel, die durch Dissonanzen und Klauseln vertreten werden. In der vierten Zeile des ersten Teils treten Vorhalte und Durchgangsnoten als dissonierende Ausdrucksmittel auf, wie das folgende Beispiel zeigt:

³⁹⁵ Zur dreistimmige Darstellung des Wortes *Christ* vgl. auch Lechner-GA 7, Nr. XX, ab M. 5/6: *durch Christum, seinen lieben Sohn*, sowie GA 7, Nr. X, Teil II, ab M. 9: *durch Christum, deinen Sohn*.

³⁹⁶ Vgl. Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Phil. Hamburg 1961. S. 33.

Zeile 4 (M. 10-13 im Teil II)

ten von gan - zem Her - zen bit - - - ten

ten von gan - zem Her - - zen bit - - - ten

8 ...von gan - zen Her - zen bit - - - ten

...von gan - zen Her - zen bit - - - ten

Lechner verwendet als Vorhaltsdissonanzen Quarte und Septime, Sekunde und None auf dem Text *bitten*. Damit verbindet Lechner auch das stärkste klangliche Ausdrucksmittel, und zwar die phrygische Klausel, um einen Affekt, d. h. die demütige Bitte um Erbarmen hervorzuheben.³⁹⁷ Ein ähnliches Beispiel findet sich auch im ersten Teil, in derselben vierten Zeile, hier wird die zweite Zeilenhälfte *auf daß ich nit* (M. 15/16 im Teil I) durch die Septime sowie die phrygische Klausel dargestellt. Der zweistimmige Satz (ab M. 8/9-10 im Teil II) macht die Vorhaltswirkung (hier: Sekunde) auf dem Wort *Sitten* stärker.

³⁹⁷ Vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 108.

3. 9 *Christus ist für uns gestorben* (Nr. XXI)

Der Text und die Anlage der Komposition

Der Paul Dulners zehnzeiliger Liedtext gliedert sich syntaktisch in sechs und vier Zeilen. Der Text dankt Gott für Christi Tod, der uns das Leben brachte (Z. 1-6) und glaubt an die Auferstehung nach dem Tod (Z. 7-10).

Zeile

- 1 CHristus ist für vns gestorben,
- 2 vns des Vaters huld erworben;
- 3 Christus ist für vns gegeben,
- 4 sein tod ist nun vnser leben;
- 5 sein vrstend bracht gerechtigkeit,
- 6 des danck wir Gott inn ewigkeit.
- 7 Gleich wie er nit bliben im tod,
- 8 also durch grosse krafft mit Gott
- 9 werden wir all in einer zal
- 10 erstehen allzumal.

Dieses Danklied vertont Lechner für vierstimmig ohne Bass und verdoppelt eine zweite Sopranstimme (S S A T). Der Satz ist hochgeschlüsselt (G2, G2, C2, C3) notiert, basiert auf der Finalis c' (in Tenorlage) und hat im Original³⁹⁸ folgende Ambitus: Sopran I: $f' - g''$; Sopran II: $e' - g''$; Alt: $c' - c''$; Tenor: $f - a'$. Der Ambitus der beiden Soprane, der einen plagalen Charakter zeigt, ist fast gleich. Der tiefste Ton (im Original: e') des zweiten Soprans erscheint nur einmal (M. 3). Die beiden Soprane kreuzen sich nicht nur häufig, sondern der zweite Sopran übersteigt auch den ersten und übernimmt die Oberstimme in den Zeilen 3 (ab M. 7) und 5 (ab M. 13/14). Das Stück steht im traditionellen VI. Modus, der auf die Finalis c (ohne b -Vorzeichen) eine Quint nach oben versetzt ist. Dem Text folgend markiert Lechner den Absatz zwischen Zeilen 6 und 7 durch eine clausula primaria (M. 20) und bildet den Schluss des Stücks auch mit einem Ganzschluss auf der Finalis (im Original: c).

Satztechnik

Der erste Abschnitt (M. 1- 20) ist überwiegend imitatorisch gesetzt und der zweite (abgesehen von der letzten Zeile) blocksatzartig. Jeder Abschnitt beginnt mit einem Blocksatz und schließt auch mit einer Imitation. Alle Imitationen haben jeweils ein selbständiges Soggetto. Nach dem homophonen Vertrag der Anfangszeile erscheint das erste Soggetto *uns des Vaters* (M. 4) in der zweiten Zeile, hier führt der Alt es mit seinem tiefsten Ton ein. Das Soggetto wird nur vom Tenor in der Umkehrung imitiert,

³⁹⁸ Das Stück wurde in der Gesamtausgabe um eine Quarte nach unten transponiert.

während beide Oberstimmen in Terzparallelen kontrapunktieren. In der dritten Zeile dient der Sopran II als Oberstimme, zu der der Tenor in Parallelen geht, Alt und Sopran I imitieren sie frei. In den nachfolgenden beiden Zeilen 4 und 5 sind die zwei Soggetti den Worten entsprechend gegensätzlich gestaltet: *sein Tod* (M: 9/10) mit einer Tonwiederholung in der tiefen Stimmlage und *sein Urständ* (M. 13/14) mit Oktavsprung in den Binnenstimmen (S II u. A). In der vierten Zeile führen die beiden Stimmen (S II u. T) wie in der vorigen Zeile die Parallelbewegung weiter, während die übrigen rhythmisch selbständig sind. Hier wird das Wort *nun* statt *Leben* mit aufsteigenden Melismen, die für den freudigen Affekt kennzeichnend sind, versehen, damit das sinntragende Wort *Leben* (M. 13) am Zeilenende noch verständlich deklamiert wird.

Der zweite Abschnittsbeginn (ab M. 20/21) zeigt einen Blocksatz mit aufwärtsgerichteten Stimmführungen im Kontrast zum Stückanfang. In der nachfolgenden Zeile wird zunächst das Wort *also* (M. 22/23) durch ein kurzes Wechselspiel von Ober- und Unterstimmen dargestellt und danach die zweite Zeilenhälfte *große Kraft mit Gott* (M. 24/25) in den Stimmen rhythmisch zusammengeführt. Es folgt noch ein Blocksatz (Z. 9, M. 26/27), der die Terzparallelen zwischen beiden Sopranen aufweist. Während die Zeile 9 mit dem Ganzschluss die Zeilenzäsur bildet, beginnt der Sopran II die letzte Zeile mit dem Soggetto *erstehen* (M. 27/28), das in allen Stimmen durchimitiert wird. Im weiteren Verlauf werden die beiden Textteile *erstehen* bzw. *allzumal* in Stimmen unregelmäßig mehrfach wiederholt vortragen.

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Lechners Liedmotette gehört eindeutig zu der Gruppe der Osterlieder. So wird hier eine Bearbeitung des Osterliedes *Christ lag in Todesbanden* (EG 101) von Michael Praetorius mit Lechners Vertonung verglichen. Martin Luther hat seine Choralmelodie aus „*Christ ist erstanden*“ gebessert und erweitert.³⁹⁹ Luthers erste von sieben Strophen⁴⁰⁰ (zu sieben Zeilen zu sieben Silben) hat etwa einen ähnlichen Textinhalt wie bei Dulner:

³⁹⁹ Vgl. Markus Jenny, *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge*, Köln/Wien 1985, S. 71.

⁴⁰⁰ Zum Text vgl. Wackernagel, a. a. O., Bd. 3, Nr. 15.

Christ lag in Todesbanden (Melodiefassung b)⁴⁰¹, Walter 1524.

8 Christ lag ynn to-des-ban - - den für un-ser sund ge - - ge-ben.
Der ist wid-der er-stan - - den und hat uns bracht das Le-ben.
8 Des wir sol-len fro-lich seyn, Gott lo-ben und danck-bar seyn
8 und sin-gen: Al-le-lu - - - ja. Al-le-lu ja.

Diese Chormelodie tritt in Praetorius' dreistimmiger Liedmotette (S S B)⁴⁰² in allen Stimmen wandernd auf und vor allem im Bass mit vergrößerten langen Notenwerten (M.18-22). Wie die Melodievorlage zeigt, ist die dorische Choralbearbeitung nach dem alten deutschen Muster von Stollenpaar (a b a b) und Abgesang (c d e) gebaut. Ganz unterschiedlich zeigen beide Komponisten ihre Satzanfänge: Praetorius beginnt mit der alle Stimmen beteiligenden starken Imitation:

Praetorius (M. 1-6)

Christ lag in To-des Ban - - - den/ in To-des Ban - - - - den/ Christ - /
Der ist wie-der er-stan - - - den/ wie-der er - stan - - - - den/ der
Christ lag in To-des Ban - - - - den/ in To-des Ban - - - - den/ in To-des Ban - - - - den/ in To-des Ban - den/
Der ist wie-der er-stan - - - den/ wie - der er-stan - - - - den/ wie-der er-stan - - - - den/ wie-der er-stan - den/
Christ lag in To-des Ban - - - - den/ Christ der lag in To-des Ban - - - den/ in
Der ist wie-der er-stan - - - - den/ der ist wie-der er-stan - den/ wie -

Praetorius wiederholt die erste Verszeile (bzw. die dritte) mehrfach vollständig sowie teilweise und führt die erste Choralzeile im Bass ein. Sie wird von beiden Sopranen frei imitiert. Die freien Stimmen wiederholen vor allem ein Textglied (*in Todes Banden* bzw. *wieder erstanden*) mit einem aus der Choralzeile abgeleiteten Melodiepartikel, während der Bass nach der Semibrevispause seine Chormelodie in der Oberquint mit der Variante nachahmt. Im Gegensatz zu Praetorius beginnt Lechner mit dem vollstimmigen Blocksatz:

Lechner (M. 1-3)

S I Chri - stus ist für uns ge - stor - - ben,
S II Chri - stus ist für uns ge - stor - - ben,
A Chri - stus ist für uns ge - stor ben, uns
T 8 Chri - stus ist für uns ge - stor - - ben,

⁴⁰¹ Vgl. Markus Jenny, a. a. O., S. 194 f.

⁴⁰² Zur Ausgabe siehe Michael Praetorius, *Musae Sioniae*, Bd. 9 (1610), Nr. XXXIX.

Hier steigen alle Stimmen mit der punktierten Rhythmik bis zur Septime ab. Sopran II und Tenor erreichen ihre tiefsten Töne auf dem Wort *gestorben*, vornehmlich wird die zweite betonte Silbe beim Wort *gestorben* durch eine Ligatur rhythmisch erweitert.

Die zweite Zeile des Osterliedes ist textlich ähnlich wie Lechners dritte:

Praetorius (M. 11/12-15)

den/ für un-ser Sünd/ für un-ser Sün-de ge-ge-ben/ für un-ser Sünd ge-ge-ben/ für un-ser Sünd/
den/ und hat uns bracht/ und hat uns bracht das Le-ben/ und hat uns bracht das Le-ben/ und hat uns bracht/
den/ für un-ser Sünd/ für un-ser Sünd/ für un-ser Sün-de ge-ge-ben/ für un-ser Sünd/ für un-ser Sünd/
den/ und hat uns bracht/ und hat uns bracht/ und hat uns bracht das Le-ben/ und hat uns bracht/ und hat uns bracht/
den/ für un-ser Sünd/ für un-ser Sün-de ge-ge-ben/ für
den/ und hat uns bracht/ und hat uns bracht das Le-ben/

Praetorius betont den gleichen Text auf andere Weise: Die erste Zeilenhälfte (*für unser Sünd*), die aus dem Melodiezeile des Basses gebildet ist, wird durch ein Imitationsspiel im Stimmenpaar (M. 11/12-15) hervorgehoben, der Oberchor wechselt mit dem Unterchor – ein kurzer Versuch der Doppelchörigkeit trotz nur dreier Stimmen –, ihm folgt ein vollstimmiger Blocksatz (M. 16-17). Der Stollenteil schließt mit einem Ganzschluss (M. 17).

Lechner vertont die Zeile 3 (ab M. 7) *Christus ist für uns gegeben* mit einer Imitation:

7 Christus ist für uns ge-ge-ben,
Chri-stus ist für uns ge-ge-ben,
Chri-stus ist für uns ge-ge-ben
8 Chri-stus ist für uns ge-ge-ben,
VII6 - I

Hier übernimmt der Sopran II die Oberstimme mit der führenden Melodie, deren Kopf von Alt und Sopran I nachgeahmt wird. Der Tenor geht aber fast bis zum Zeilenende in Dezimenparallelen zum Sopran II. Die Verszeile schließt mit einer Kadenz mit der Harmoniefolge VII⁶-I. Typisch für diese Kadenz ist der Tritonusklang, den Lechner durch Parallelführung zweier Diskantklauseln betont, um den schmerzlichen Affektausdruck zu steigern⁴⁰³.

⁴⁰³ Zur Kadenz mit der Stufenfolge (VII⁶-I) siehe auch Lechner-GA 7, Nr. VIII, Teil I, auf dem Text *schreien* (M. 10); Nr. X, Teil I, auf dem Text *verzagen* (M. 6).

Die Gott lobenden und dankenden Zeilen werden in beiden Kompositionen gegensätzlich vortragen. Praetorius zeigt zu Beginn der Zeile 6 (ab M. 22/23) eine vollständige Imitation:

Praetorius (M. 22/23-27)

The musical score for Praetorius (M. 22/23-27) consists of three staves. The lyrics are: 'sein/ Gott lo - ben/ Gott lo - ben und dank - - - bar sein/ - lich sein/ Gott lo - ben/ Gott lo - ben/ Gott lo - ben und dank - bar sein/ Gott lo - ben/ Gott lo - ben/ Gott lo - ben und dank - bar. sein/'. The score shows a full imitation of the vocal parts.

Zudem wird noch am Zeilenanfang eine mehrfache Wiederholung des Zeilenkopfs (*Gott loben*) in allen Stimmen vorangestellt. Die Chormelodie erscheint diesmal in der Oberstimme, hier ändert sich vor allem das Rhythmus auf dem Wort *dankbar* in vergrößerten Notenwerten. Dagegen wird bei Lechner der Danktext im Blocksatz vortragen⁴⁰⁴:

Lechner (M. 15/16-20)

The musical score for Lechner (M. 15/16-20) consists of four staves. The lyrics are: 'des danken wir Gott, des danken wir Gott in E - - - - - wig - keit des danken wir Gott, des danken wir Gott in E - wig - keit. des danken wir Gott, des danken wir Gott in E - - - - - wig - keit. des danken wir Gott in E - - - - - wig-keit.'. The score shows a block setting of the text.

Die erste Zeilenhälfte (*des danken wir*) ist akkordisch und die zweite (*in Ewigkeit*) mit langen Melismen verziert. Wie bei Praetorius wiederholt auch Lechner zwar das wichtige Textglied (*des danken wir Gott*) notengetreu, aber seine Wiederholung wird in die drei Unterstimmen verlagert: Die erste Zeilenhälfte ist zunächst in den drei Oberstimmen vortragen, ihre Wiederholung ist mit dem Anwachsen der Stimmzahl (= Burmeisters „Auxesis“⁴⁰⁵) verbunden. Die zweite Zeilenhälfte (*in Ewigkeit*) wird durch absteigende lange Melismen bildlich dargestellt.

Im Blick auf die Satztechnik bei den zwei Komponisten sind die verschiedenartigen Stimmeneinsätze bemerkenswert. Bei Lechner finden sich selbständige Stimmeneinsätze, sie erscheinen zu Beginn der Zeile 5 und 10, aber nach dem

⁴⁰⁴ Vgl. auch Lechner-GA 7, Nr. XVIII, Teil I, ab M. 9/10: Blocksatz mit dem Text (*und dank auch Gott daneben/ der dir die Gnad hat geben*).

⁴⁰⁵ Vgl. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister*, a. a. O., S. 154.

Ganzschluss der vorigen Zeile. Bei den übrigen Zeilen führt Lechner ein Soggetto immer parallel mit einer anderen Stimme ein (Z. 2, 3, 4 u. 6). Die Stimmen sind bei der Imitation in dichtem Abstand eingesetzt. Praetorius beginnt ohne Ausnahme alle Zeilen mit einer Imitation, wobei die freien Stimmen vor allem mit teilweisen oder vollständigen Textwiederholungen, die sich auf die Melodievorlage beziehen, begleitet werden. Lechner verwendet die vollständige Wiederholung (Z. 10) sowie die Teilwiederholung nur auf die Worte *des danken wir Gott* (M. 17), *also* (M. 23/24) und *erstehen* (ab M. 28/29) zum Zweck des Textausdrucks. Dagegen zeigt Praetorius die Textwiederholung im stärkere Maße: Jede Zeile wird ohne Ausnahme vollständig sowie teilweise wiederholt. Vornehmlich ein Textglied oder ein wichtiges Wort in einer Zeile ist in bestimmter Weise mehrfach wiederholt: Die Worte *in Todes Banden* werden während der Durchführung der Melodiezeile begleitet (M. 3-7 im S II); *für unser Sünd* wiederholt mit Wechselspiel von Ober- und Unterchor (ab M. 11/12); *Gott loben* wird in allen Stimmen (M. 23/24) vorimitierend wiederholt.

Praetorius gebraucht nur zwei Kadenzstufen I und V, wobei die Kadenzen auf der V. Stufe zur Zeilenzäsur alle im Einklang schließen (M. 11; M. 27). Lechner verwendet die Kadenzstufen I und V, VI und II, d. h. die Klänge wechseln oft. Bei dem Ganzschluss in der Form V-I sind zwei Arten des *fuggir la cadenza* zu beobachten: Der erste Abschnitt schließt mit dem Ganzschluss (M. 19/20), aber Bass- und Altlausel werden unterbrochen; in Mensur 13 führt der pausierende Sopran II bei der Kadenzierung der vorigen Zeilen das neue Soggetto (*sein Urständ*) als Quinte der Finalis ein.

Praetorius' Liedmotette (1610) unterscheidet sich von Lechners Komposition besonders bei der Textdarstellung durch dauernde Wiederholungen einzelner Wörter oder Satzglieder. Außerdem sind Doppelchörigkeit (Z. 2 u. 4) und die rhythmische Variabilität zwischen beiden Sopranen und Bass (Z. 5) ein durchaus individuelles Charakteristikum. In Lechners Liedmotette (1582) beschränkt sich die textinterpretierende Spaltchortechnik, die meist mit einer Textwiederholung verbunden wird. Der Grund dafür ist wohl, dass die Chorteilung in diesem vierstimmigen Satz ohne Bass für Lechner eine zu große klangliche Verarmung bedeutete. Diese klangliche Rücksicht erklärt auch seine Imitationen, in denen die Stimmen unvollständig in dichtem Abstand eingesetzt sind und ein Soggetto fast immer mit einer anderen Stimme parallel geführt wird.

3. 10 Zusammenfassung

Die 24 Kompositionen aus dem Liederbuch (1582), das dem Goldschmied Wenzel Jamnitzer gewidmet ist, standen nicht nur in engem Zusammenhang mit der Kränzleinsgesellschaft, sondern auch im Dienste der Freundschaft an Paul Dulner, da in dieser Sammlung 20 Liedtexte Paul Dulners überwiegen. Im Vergleich zu den früheren Liedmotetten von 1577, die fast stets vierstimmig gesetzt sind, dominieren in diesem Liederbuch fünfstimmige Sätze. Unter den geistlichen 13 Durchkompositionen sind nur vier vierstimmige Stücke: zwei Loblieder (Nr. XVIII u. XX), ein Gebets- (Nr. XIX) und ein Danklied (Nr. XXI). Versuchen wir den Inhalt der 13 Liedtexte schlagwortartig zu erfassen, dann ergibt sich folgender Zusammenhang:⁴⁰⁶

Gebet:

O reicher Gott, bau du das Haus (Nr. I)

O Menschenkind, merk eben (Nr. II)

Christi Blut:

Ein jeder Mensch bedenk eben (Nr. V)

Neujahrslied:

Das alte Jahr vergangen ist (Nr. III)

Epiphanias:

Nun schein, du Glanz der Herrlichkeit (Nr. IV)

Klage, Bitte:

O Tod, du bist ein bittre Gallen (Nr. VII)

Hilf uns, du treuer Gott (Nr. VIII)

Ach Gott, dir tu ich klagen (Nr. X)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (Nr. XIX)

Zuversicht:

Bei Gott findet man der Gnaden viel (Nr. XI)

Lobpreis:

Freu dich heut und allezeit (Nr. XVIII)

Laßt uns loben den treuen Gott (Nr. XX)

Dank:

Christus ist für uns gestorben (Nr. XXI)

Keiner der Texte außer dem vorher nachweisbaren Neujahrslied (Nr. III) ist im Hinblick auf eine strophenmäßige Vertonung gedichtet, alle zwölf Texte Dulners sind vielmehr für die madrigalische Durchkomposition bestimmt: sechs Stücke (Nr. VII, VIII, X, XI, XVIII u. XIX) sind zweiteilig angelegt, aber diese mehrteiligen Texte sind jeweils ungleichzeitig gebaut. Die große Mehrzahl von Texten ist über 10 Verse (höchstens 14) lang. In allen Texten wechselt sich die Silbenzahl der Verse vollkommen unregelmäßig. In beiden Teilen des Stückes *O Tod du bist ein bittre Gallen* (Nr. VII), das tatsächlich als ein deutsches Madrigal angesprochen wird,⁴⁰⁷ finden wir die elfsilbige italienische Langzeile und den in der deutschen Lieddichtung

⁴⁰⁶ Die zweiten Teile sind nicht berücksichtigt.

⁴⁰⁷ Vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter*, a. a. O., S. 320 f.; Peter Jost, Art. *Lied*, in: MGG², Sachteil 5 (1996), Sp. 1259-1328, hier Sp. 1276.

sehr seltenen Neunsilbler (Nr. VIIa, b u. XIXb).⁴⁰⁸ Außerdem finden wir paarige sechs- und siebensilbige italienische Versformen, die mit Regnarts Villanellen von 1576, 1577 und 1579 in die deutsche Lieddichtung eingedrungen sind⁴⁰⁹, in Stücken (z. B. Nr. VII, VIII u. X). Uwe Martin hat darauf hingewiesen, dass die meisten Texten Paul Dulners zwar noch unausgeprägte, in mehreren Fällen aber eindeutig bewusst geschaffene freie, madrigalische deutsche Verse sind, die das italienische Vorbild nicht verleugnen.⁴¹⁰

Die Texte spiegeln sich in der musikalischen Gestaltung der Liedmotetten wieder. Lechner teilt die Texte in erster Linie nach der syntaktischen Gliederung⁴¹¹ und berücksichtigt auch die Sinngliederung⁴¹² in einigen Texten, oder er komponiert ohne scharfen Teilabschnitt⁴¹³ durchgehend.

Im Vergleich zu den früheren Liedmotetten im Liederdruck von 1577 zeigen die Kompositionen satztechnisch einige stilistische Entwicklungen. Die meisten Stücke beginnen zwar mit einer Imitation wie in den fünf früheren Liedmotetten, aber die Durchimitation einer langen Melodiephrase, die in den zwei früheren Werken *Wann wir in höchsten Nöten sein* (GA 3, Nr. III) und *Wann ich betracht die Hinnenfahrt* (GA 3, Nr. V) auftreten, ist hier verschwunden, und die Stimmen imitieren am Satzbeginn nur einen kurzen Zeilenkopf (2-4 Tonfolgen) in dichtem Abstand und meistens unvollständig. Die Stimmen beteiligen allerdings regelrecht an der vollständigen Imitation, aber nur in fünf Fällen.⁴¹⁴ Jedes erste Soggetto am Satzbeginn spielt in einigen Liedmotetten eine wichtige Rolle, es kehrt als Imitationskopf nicht nur an anderen Zeilenanfängen wieder (Nr. X u. XI), sondern beherrscht einen ersten Teil (Nr. VIII) oder einen ganzen Satz (Nr. I u. XIX).

Eine stilistische Entwicklung findet sich auch bei der Textwiederholung. Zeigen die Liedmotetten von 1577 fast in jeder ersten Verszeile ganze Textwiederholungen, so sind in diesen geistlichen Liedmotetten solche Fälle nicht mehr zu finden; Schlusszeilen werden ebenso wie bei den früheren Liedmotetten vollständig wiederholt, wobei die Wiederholungsteile meist ohne Chorspaltung mit einer

⁴⁰⁸ Vgl. Uwe Martin, *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter*, a. a. O., S. 316.

⁴⁰⁹ Vgl. Rolf Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600*, Diss. Kiel 1970, S. 26.

⁴¹⁰ Vgl. ebenda, S. 320 f.

⁴¹¹ Vgl. Nr. I, V, VII, VIII (Teil I), X, XI (Teil II), XVIII, XIX (Teil I), XXI.

⁴¹² Vgl. Nr. IV, XI (Teil I), XIX (Teil II), XX.

⁴¹³ Vgl. Nr. II, III, VIII (Teil II).

⁴¹⁴ Vgl. GA 7, Nr. IV, V, VII, X und XVIII.

polyphonen Satzweise auftreten.⁴¹⁵ Die letzten Zeilen bekommen oft durch andauernde Wiederholung eine Bildbedeutung (als Ausdruck zeitlicher Dehnung).⁴¹⁶

Es ist bemerkenswert, dass Lechner ab fünfstimmigen Vertonungen die Textzeilen vielmehr durch Kontrastbildung wie Stimmlagenwechsel oder Stimmenzahlwechsel als durch Textwiederholung betont. Im vierstimmigen Satz bedeutet die Chorteilung für Lechner eine klangliche Verarmung, und sie ist daher nur selten. Das ist auch wohl der Grund, weshalb in den Liedmotetten des madrigalesken zweiten Liederbuches (1582) die Vierstimmigkeit zurücktritt.

Die textlich wiederholten Teile zeigen stets eine ähnliche Harmonik und Melodik, doch wird bei Wiederholungen eine völlige Kongruenz durch die Versetzung der Klangfolge,⁴¹⁷ durch kontrapunktische oder rhythmische Umstellung⁴¹⁸, durch die Voranstellung eines kurzen Verbindungsgliedes, durch die Ausführung der Schlußkadenz, durch die Einfügung einer kurzen Wiederholungspartie möglichst umgangen. Dabei hat Lechner insbesondere von der Möglichkeit des Stimmentausches sowie der Stimmenverlagerung nach Art des venezianischen Madrigalstils weit häufigeren Gebrauch gemacht als andere Komponisten der Liedmotetten wie Johannes Eccard, Adam Gumpelzhaimer, Michael Praetorius und Hans Leo Haßler. Der Austausch der beiden Tenor- oder Altstimmen findet sich jeweils im die textgleichen Zeilen des ersten Teils wiederholenden Abschnitt der Secunda Pars (Nr. VIII, Teil II, ab M. 28/29; Nr. X, Teil II, ab M.35/36). Austausch der beiden Ober- (Nr. XVIII, Teil I, ab M. 26) oder Binnenstimmen findet sich noch in den Liedmotetten (Nr. III, ab M. 44/45 in Q u. A; Nr. X, Teil I, ab M. 26/27 in A I u. A II; Nr. XVIII, Teil I, ab M. 16). Bei der Wiederholung vertauscht Lechner sogar drei Stimmen⁴¹⁹. Interessanterweise benutzt Lechner den Stimmentausch noch mit einer Transposition.⁴²⁰

⁴¹⁵ Zur Chorspaltung in der letzten Zeile vgl. Lechner-GA 7, Nr. V u. VII, X u. XVIII.

⁴¹⁶ GA 3, Nr. III, Jede letzte Zeile der beiden Teile: *ob wir gleich sorgen früh und spat bzw. um Rettung aus der Angst und Not*; GA 7, Nr. II, die letzte Zeile: *das ewig selig Leben*;

⁴¹⁷ Nr. V, M. 24/25: *hie noch auch in jenem Leben*; Nr. II, M. 11/12: *und ruf zu Gott darneben*.

⁴¹⁸ GA 7, XVIII, Teil I, ab M. 8; Teil I, ab M. 16 (die Zeile *mit rechten Namen z'nenen* ist eine melodische Wiederholung der vorigen Zeile).

⁴¹⁹ GA 7, Nr. X, Teil I, ab M. 43/44; Teil II, M. 26/27; Nr. XVIII, Teil I, ab M. 30.

⁴²⁰ Vgl. Nr. V, M. 24/25: *hie noch auch in jenem Leben*; M. 30/31: *durch Christi Tod*; Nr. IV, M. 33: *halt uns in deinen Händen*; Nr. X, Teil II, ab M. 25: *Herr, laß von mir nicht ab*.

4 Liedmotetten aus dem letzten Liederdruck von 1589 (GA 11)

Im Jahre 1589 gab Lechner bei Kartharina Gerlach sein letztes Liederbuch heraus. Lechner hat es dem Herzog Ludwig von Württemberg gewidmet, dem er schon seine vierstimmige Sammlung *Lieder nach Art der welschen Kanzonen* von 1586 (1588)⁴²¹ als erste Stuttgarter Veröffentlichung zum Dank für Schutz und Aufnahme in die Stuttgarter Hofkapelle nach der Flucht aus Hechingen zugeeignet hatte.⁴²² Mit dieser Widmung sucht Lechner „Fautores“ (= Gönner), „welche die kunst lieben“ und für die Druckkosten aufkommen.⁴²³ Nach Lechners Vorrede ist das Liederbuch für den Gebrauch der Fürstlichen Hofkapelle bestimmt, die im Jahr 1589 unter der Leitung von Balduin Hoyoul aus 28 Sängern (davon 12 Sängerknaben und Leonhard Lechner als Tenorist) und 22 Instrumentenspielern bestand⁴²⁴. Das Liederbuch räumt dem weltlichen Element (16 weltliche Werke) zwar einen breiteren Raum ein, aber es enthält auch acht geistliche Stücke. Von 16 weltlichen Strophenliedern sind elf (Nr. VII-X, XII u. XVIII-XXIII)⁴²⁵ von Paul Dulner, die übrigen (Nr. V, VI, XI u. XIII), einschließlich einer lateinischen Huldigungskomposition an den herzoglichen Rat Melchior Jäger⁴²⁶ (Nr. XXIV), sind von unbekannten Dichtern. Von den acht geistlichen Vertonungen sind drei (Nr. XV-XVII) Strophenlieder und zwei – *Herr decke mich in deiner Hütte* (Nr. I) und *Wohl dem, der den Herren fürchtet* (Nr. XIV) – die einzigen uns überlieferten deutschen Psalm-Motetten von Lechner. Die Komposition *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (Nr. III) ist eine Cantus firmus-Bearbeitung, welche bereits im ersten Kapitel behandelt wurde. Die beiden geistlichen Durchkompositionen (Nr. II u. IV) werden in der folgenden Analyse besprochen:

1. *Jesu Christ, je länger je lieber* (Nr. II)
2. *Gott gibt, Gott nimmt, wie's ihm geliebt* (Nr. IV)

Die originalen Notenwerte der beiden Kompositionen sind in der Gesamtausgabe zur Hälfte verkürzt.

⁴²¹ Die erste Auflage (1586) der Sammlung enthält 25 Lieder; Lechner erweiterte die zweite Auflage von 1588 um fünf Stücke. Hierzu vgl. Uwe Martin, Diss., a. a. O., S. 106 ff.

⁴²² Vgl. Uwe Martin, Diss., a. a. O., S. 106.

⁴²³ Vgl. Lechners Widmungsvorrede der ersten und zweiten Auflage, in: Lechner-GA 9, Kassel 1958, S. XIV; Vgl. auch Marlis Zeus, *Leonhard Lechner, Ein Musiker der Renaissance in seiner Zeit*, Berlin 1999, S. 161 f.

⁴²⁴ Vgl. Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554-1593)*, Stuttgart/Weimar 1999 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, Bd 4), S. 265 f.

⁴²⁵ Uwe Martin untersuchte Form und Inhalt der elf Texte Paul Dulners in stilistischen Zusammenhang mit den Kanzonentexten von 1586 (1588) und ergab, dass fünf Lieder (Nr. VIII, IX, XII, XVIII u. XXII) in frei gegliedertem deutschem Strophenbau gedichtet sind; vier (Nr. X, XIX, XX u. XXI) zeigen im Metrum deutsch-italienische Mischformen, zwei (Nr. VII u. XXIII) haben rein italienische Form. Hierzu vgl. Uwe Martin, Diss., a. a. O., S. 139 ff.

⁴²⁶ Vgl. Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA 11, Kassel 1589, S. VIII sowie Anm. 15.

4. 1 *Jesu Christ, je längr je lieber* (Nr. II)⁴²⁷

Der Text und die Anlage der Komposition

Der Liedtext, dessen Dichter unbekannt ist, tritt in dieser Sammlung zum ersten Mal auf und ist bisher in keiner älteren Quelle nachgewiesen.⁴²⁸

Zeile

- 1 JEsu Christ je lengr je lieber,
- 2 das schenck ich dir; gib mir wider
- 3 das blümlein zart Vergiß nit mein,
- 4 auff daß ich stets gedencke dein
- 5 in meinem herzen biß ans end.
- 6 Dann nimm mein seel in deine hend.

Der fünfstimmige Satz (S Q A T B) mit der Hochschlüsselung (G2, G2, C2, C3, C4) hat im Original folgende Stimmenumfänge:

Sopran I:	g' - g''
Quintus (= Sopran II):	f' - a''
Alt:	(g, a) h - c'' ⁴²⁹
Tenor:	g - a'
Bass:	c - d'

Die Schlüsselung sowie die Ambitus von Discantus, Quinta vox und Tenor entsprechen deutlich dem eine Oktav hochtransponierten plagalen II. Modus mit Finalis *re*. Auch die clausula primaria (im Original: auf d, M. 3/4) als erste Kadenz⁴³⁰ des plagalen II. Modus bestätigt noch den Modus. Lechner gliedert sechs die paarweise gereimten Zeilen in drei musikalische Abschnitte. Das Exordium, dessen Ende durch eine clausula primaria (im Original: auf d, M. 9) und eine Generalpause markiert ist, umfasst die erste Zeile und die erste Hälfte der zweiten Zeile. Eine plagale Kadenz (im Original: e) verdeutlicht das Ende des Mittelteils (M. 28) nach der fünften Zeile. Das Stück schließt mit Ganzschluss (M. 35/36) und Supplementum.

Satztechnik

Das typische Exordium ist bei Lechner an die Imitation gebunden. Vor allem findet sich in den Frühwerken das Exordium mit einer vollständigen Imitation häufig, solche Exordien verschwinden aber in den Spätwerken. Wenn wir dieses zuletzt gedruckte Werk (*Jesu Christ*) aus dem Jahr 1589 mit einem fünfstimmigen früheren Werk *Herr*

⁴²⁷ Die Komposition wurde in der Gesamtausgabe (GA 11) um eine große Sekunde abwärts transponiert und die Notenwerte des Originals sind zur Hälfte verkürzt.

⁴²⁸ Vgl. Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA 11, Kassel 1978, S. VIII.

⁴²⁹ Die tiefen Töne (im Original: g, a) erscheinen je einmal in Mensur 11/12 im Alt.

⁴³⁰ Siehe auch Lechner-GA 7, Nr. III, clausula primaria auf g (M. 6); Nr. IV, clausula primaria auf g (M. 6); Nr. V, clausula primaria auf d (M. 4); GA 13, Nr. X, clausula primaira auf d (M. 3).

Jesu Christ, dir lebe ich (GA 3, Nr. XI) vergleichen, erkennen wir eine stilistische Entwicklung:

Herr Jesu Christ (1577)



Jesu Christ (1589)



Das Frühwerk (*Herr Jesu Christ*) ist innerhalb der frühen Liedmotetten (1577) das einzige fünfstimmige Stück (S S A T B), dessen Anfang drei dichte Stimmeneinsätze zeigt. Trotzdem erfolgt die Imitation eines Quintabsprungsoggettos in beiden Sopranen und im Bass. Die Komposition (*Jesu Christ*) aus dem letzten Liederbuch (1589) beginnt dagegen ohne Imitation, d. h. sie verzichtet auf das typische Exordium mit einer Imitation: Der Tenor führt die erste Zeilenhälfte an, die übrigen Stimmen folgen ihm gemeinsam nach. Dabei singt der Sopran I in Gegenbewegung die Worte *Jesu Christ* mit einer synkopischen Verschiebung. So werden drei Silben bei den Worten *Jesu Christ* durch ein Wechselspiel mit dem gegensätzlichen Klang hervorgehoben: Einstimmig – Vielstimmig. Der zweite Abschnitt (ab M. 10) beginnt mit dem homorhythmischen Blocksatz auf dem Gebetstext *gib mir wieder das Blümlein zart* (M. 10-12), der einen Kontrast durch den deklamatorischen Tempowechsel bildet und ab Mensur 12/13 in den vier oberen Stimmen wiederholt wird. Lechner bevorzugt vor allem solchen Blocksatz auf einem Gebetstext.

Eine Imitation folgt erst in der vierten Zeile (ab M. 18): Der pausierende Tenor führt die Zeile stufenweise fortschreitend ein, Sopran I, Alt und Bass setzen mit rhythmischer Verkoppelung gleichzeitig ein. Ab Mensur 20/21 imitieren der zweite Sopran und der wiederholende Tenor jeweils frei den Bass. Die letzte Imitation tritt in der letzten Zeile (ab M. 29) auf. Die erste wiederholte Zeilenhälfte *Dann nimm mein Seel* des Soprans wird nur im Alt (ab 30/31) in der Unterquinte mit einer rhythmischen Variante nachgeahmt, während die Zeilenhälfte des Tenors, die mit Melismen verziert ist und sich stufenweise bewegt, vom Sopran II in der Oberquarte imitiert wird. Der Bass (ab M. 29), dessen Kopf mit einem Quartaufsprung beim Vortrag der zweiten Zeilenhälfte von den Außenstimmen (M. 34) und dem Tenor (M. 35/36) imitiert wird,

ist dabei mit dem Tenor rhythmisch verkoppelt. Ab Mensur 36 folgt noch eine Wiederholung der zweiten Zeilenhälfte (ab M. 36) in den vier Unterstimmen, die als Supplementum dient, während der Sopran die Finalis orgelpunktartig hält. Auffällig ist in der Komposition der Zeilenbeginn. Die Zeilen werden durch den Bass oder den Tenor eingeführt, wobei jeweils der Bass eine Quarte aufwärts bzw. eine Quinte abwärts springt.

Textwiederholung

Allgemein ist bei Lechner eine Mäßigung in den Textwiederholungen nach etwa 1582 zu beobachten.⁴³¹ In dieser Hinsicht nimmt aber das Stück eine Sonderstellung ein. Zwar sind vollständige Textwiederholungen, wie sie in den frühen Werken häufig vorkommen, kaum zu finden, aber fast alle Verszeilen werden teilweise wiederholt. In Zeile 1 wird der wiederholte Textteil *je längr je lieber* (ab M. 6) im vierstimmigen Oberchor, in dem die Stimmen paarweise (S II – T; A – S I) verkoppelt werden, hervorgehoben:

Lechner: *je längr je lieber* (M. 4-7) im Original

Beim ersten homophonen Vortrag zu *je längr je lieber* wird eine clausula peregrina auf c (M. 5) und beim zweiten aufgelockerten eine phrygische Wendung in den Außenstimmen (M. 7) durch das Wort *lieber* motiviert,⁴³² die Unterstimme sowie die Klangfolge werden beim Wiederholungsteil teilweise in eine große Sekunde hoch transponiert:

je längr je lie-ber, je längr je lie-ber
 D g D⁶ G C C a E⁶ a E

⁴³¹ Vgl. Heinrich Weber, a. a. O., S. 53 f.

⁴³² Auf die Beziehung des Liebestextes mit clausula peregrina bzw. phrygische Klausel haben schon Uwe Martin und Bernhard Meier hingewiesen. Vgl. Uwe Martin, Diss., a. a. O., S. 81; Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, a. a. O., S. 259 f; ders., *Bemerkungen zu Lechners „Motectae sacrae“ von 1575*, in: Archiv für Musikwissenschaft 14 (1957), S. 95.

Bemerkenswert ist hier Lechners Variationstechnik. Anstelle von durchgehendem Stimmentausch, wie er sich häufig im vorangegangenen Liederbuch (1582) findet, verlagert Lechner hier in der Repetition (M. 6-7) über einer fast unveränderten Unterstimme motivische Einzelglieder (*je länger* des Tenors sowie *länger je* des zweiten Soprans) in den Sopran I bzw. in den Alt und gestaltet so neue Kontrapunkte in den drei Oberstimmen; hinzu kommt noch eine rhythmische Variante in Sopran II und Tenor. Dies ist ein Verfahren, das im Prinzip an die niederländische Ostinato-Technik erinnert. Die Textwiederholung zum Zweck der Emphasis findet sich beim Text der Bitte *gib mir wieder das Blümlein zart* (ab M. 12/13). Die melodisch stark veränderte Wiederholung im vierstimmigen Oberchor ist ohne Stimmentausch gestaltet, hier handelt es sich um die gegensätzlichen Klangfolgen: das Wort *Blümlein* wird in der Repetition mit Melismen verziert und dem ersten Vortrag mit Dur-Klängen gegenüber Moll-Klangfolgen hervorgehoben:

gib mir wieder das Blümlein zart gib mir wieder das Blümlein zart
 gib mir wieder das Blümlein zart d A - - - d - e f
 G C - - - G C⁶ D

4. 2 *Gott gibt, Gott nimmt, wie's ihm geliebt* (Nr. IV)⁴³⁴

Der Text und die Anlage der Komposition

Der Liedtext, dessen Dichter unbekannt ist, tritt im Liederbuch (1589) zum ersten Mal auf und ist bisher in keiner älteren Quelle nachgewiesen.⁴³⁵

<u>Zeile</u>	<u>Zeilenschluss</u>
1 Gott gibt Gott nimmt wies jm geliebt/	e
2 geduld vnd huld/ trags wie ers fügt/	a
3 wie Job der fromm getreue mann/	e
4 wies im Gott schickt so nam ers an/	c
5 das böß vnd gut gibt Gott zugleich/	g
6 wer das betracht des Hertz ist reich.	e

Das fünfstimmige (S A Q T B) Glaubenslied, das als Finalis den Ton e zeigt, ist tiefgeschlüsselt (C1, C3, C4, C4, F4) und hat folgende Stimmumfänge:

Sopran: e' - e'' (dazu einmal c')
 Alt: g - a' (dazu einmal e)
 Quintus: d - f' (dazu einmal c)
 Tenor: e - e' (dazu je einmal d, f')
 Bass: G - a (dazu je einmal E, F).

Die dritte und die vierte Stimme weisen den gleichen Schlüssel C4 sowie die fast gleiche Stimmendisposition auf, d. h. die Quinta vox ist hier als eine Verdoppelung der Tenorstimme gebildet. Sopran, Quinta vox und Tenor bewegen sich in ebenso deutlich authentischem Tonumfang des III. Modus, während Alt und Bass plagale Stimmenumfänge zeigen. Lechner bildet die erste Kadenz auf der Finalis e (M. 3) als eine Bestätigung des III. Modus.⁴³⁶

Satztechnik

Lechner komponiert die sechs paarweise gereimten Zeilen ohne scharfen Absatz. Wie bei der Liedmotette *Jesu Christ je längr je lieber* (Nr. II) in diesem Liederbuch wird auf ein Exordium mit einer Imitation, das in den früheren Werken von 1577 und 1582 meist vorkommt, verzichtet. Imitationen treten ab der zweiten Zeile auf: Der Sopran (M. 3/4) bringt ein Quartabsprungsoggetto auf dem Wort *Geduld*, das vom Bass in der Originallage imitiert wird. Es erscheint wiederum zu *wie Job* (ab M. 9/10 in T u. A, B u. Q) und *so nahm* (ab M. 17/18 in T u. S), während es in der vierten Zeile (M. 16/17 in B u. A: *so nahm*; M. 18/19 in B u. Q: *so nahm*) in der Umkehrung auftritt. Zu

⁴³⁴ In der Gesamtausgabe (GA 11) wurden die originalen Notenwerte des Satzes um die Hälfte verkürzt.

⁴³⁵ Vgl. Konrad Ameln, *Begleitwort* zu Lechner-GA 11, Kassel 1978, S. VIII.

⁴³⁶ Lechner bildet auch in seinem vierten Bußpsalm (III. Modus) gleiche Kadenzbildungen: die erste Kadenz auf der Finalis e (M. 3) und die zweite auf a (M. 8). Vgl. Lechner-GA 10, S. 35.

Beginn der letzten Zeile (ab M. 26/27) kehrt das Soggetto noch in der Umkehrung zu Wort *wer das* wieder. Alle Imitationen zeigen unvollständige Engführungen.

Textwiederholungen werden im Stück deutlich reduziert. Mit Ausnahme der letzten Zeile erscheinen weder Ganz- noch Teilwiederholungen, wie sie im Liederbuch (1582) vor allem in Verbindung mit Chorspaltungen auftreten. Die alle Stimmen beteiligende einzige Teilwiederholung der zweiten Vershälfte *so nahm es an* (ab M. 18) wird klanglich um eine Quint abwärts transponiert und dient als Zeilenschluss. In der fünften Zeile erfolgen die Teilwiederholungen nur in beiden Oberstimmen: *das Bös und Gut* (M. 23/24) und *gibt Gott zu gleich* (M. 26). Die beiden Wiederholungsteile werden auch jeweils zur Kadenz ausgeführt. Im Ganzen genommen sind diese beiden Zeilenhälften musikalisch kontrastierend gebaut. Der Alt (M. 20) singt die fünfte Zeile vor und geht sofort in Terzparallelen zum Diskant, der einen stufenweisen Abstieg bis zur Quarte wie am seinen Satzbeginn zeigt; dabei bewegen sich die drei Unterstimmen mit ihrer eigenen Rhythmik. Hier wird das Wort *Bös* (M. 21) durch einen Quart-Sextakkord bzw. durch einen Terz-Quint-Klang mit kleiner Terz (M. 23) dargestellt und das Wort *Gut* dagegen durch Terz-Quint-Klang mit großer Terz (M. 22). Die zweite Zeilenhälfte (ab M. 24/25), die sich schneller als die erste bewegt und homophone Tendenz hat, wird durch Dur-Klänge in Quintfallfolgen hervorgehoben, und zur Zeilenäsur erscheint nochmals eine *clausula tertiaria* auf G (mit einer akzidentell erhöhten Terz):

gib Gott zu-gleich, gib Gott zu-gleich
e A D G - C F G

In dieser Phrase bewirken Dur-Klänge im Gegensatz zu ersten Zeilenhälfte offenbar einen heiteren Affekt.⁴³⁷ Ein weiteres Beispiel solcher Dur-Klangwirkung bietet sich schon am Satzanfang. Die erste Verszeile im vollstimmigen Blocksatz wird auch durch Dur-Klangfortschreitungen im Quintfall betont, und die Terz über dem Schlußton ist akzidentell erhöht. Wiederum herrschen hier also Dur-Klänge vor und bewirken einen heiteren Affekt:

Gott gibt, Gott nimmt, wie's ihm geliebt
A - D G - C d A

Lechner richtet auch den Gegensatz der Klanglage stets nach dem Text aus. Ein musikalischer Kontrast durch Stimmlagenwechsel sowie die melodische Bewegung findet sich in der zweiten Zeile. Am Beginn der Zeile tragen die Stimmen zunächst das

⁴³⁷ Zu den Dur-Klängen als Mittel der Wortausdeutung vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, a. a. O., S. 388 ff.

Wort *Geduld* in den tiefen Stimmenlagen (mit langsamer Bewegung) vor, dabei überschreiten Bass und Alt ihren unteren Ambitus. Danach springen die Stimmen (S, Q u. B) zu *und Huld* eine Oktav nach oben und verzieren den übrigen Vers mit schnellen (langen) Melismen zur Darstellung des freudigen Affekts.⁴³⁸

Der letzte Vers (*wer das betracht; des Herz ist reich*), der in diesem Glaubenslied eine zentrale Aussage beinhaltet, wird lange mehrfach wiederholt, so dass die Zeilenlänge etwa ein Drittel des Stückes erreicht. Beim ersten Zeilenvortrag (M. 26/27-31) werden die Stimmen paarweise rhythmisch und textlich verkoppelt, und sie tragen miteinander imitierend und konzertierend die beiden Vershälften vor:

The musical score displays five staves for Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are distributed across the staves, with some words appearing on multiple staves to show the polyphonic texture. The lyrics are: 'gleich, wer das be-tracht; des Herz ist reich, des Herz ist reich,'. The score includes measure numbers 27, 29, and 30. There are various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating the complex rhythmic and melodic structure of the piece.

Dieses Verfahren der paarigen Stimmenkoppelung wird noch bis zum Ende der nachfolgenden vollständigen Wiederholung (M. 31/32-36) fortgesetzt. Ab M. 36/37 singen alle Stimmen aber nur die letzte Zeilenhälfte (*des Herz ist reich*) wiederholend, mit langen Melismen nicht nur auf den zentralen Wörtern *Herz* und *reich*, sondern auch auf den unwichtigen Wörtern *des* (ab M. 36/37) und *ist* (M. 38/39 im S). So zeigt die letzte Zeile kontrapunktisch einen dichten Abschnitt, hier dienen mehrfache Textwiederholungen über einen langen Zeitraum als eine bildliche Darstellung zu den Worten *des Herz ist reich*. Das Stück schließt mit einem plagalen Schluss auf hoher Melodielage.

4. 3 Zusammenfassung

Das letzte gedruckte Liederbuch (1589), das für den Gebrauch der fürstlichen Hofkapelle bestimmt ist, enthält mit überwiegender Mehrheit weltliche Stücke (16 weltliche und 8 geistliche). Dies ist fast das umgekehrte Verhältnis wie in dem für die

⁴³⁸ Zur Beschreibung der ersten beiden Verszeile des Stückes vgl. Robert William Molison, *The Sacred Choral Lieder of Leonhard Lechner*, Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1971/72, S. 85 f.

bürgerlichen Musizierkreise Nürnbergs bestimmten Liederbuch (1582) mit 15 geistlichen und 9 weltlichen Tonsätzen. In beiden Liederbüchern spielen Paul Dulners Texte eine große Rolle. Wie im Liederbuch von 1582 beherrschen, dominieren auch in diesem letzten Liederdruck auch Paul Dulners Dichtungen mit elf der weltlichen Strophenlieder. So steht das letzte Liederbuch doch noch im Zusammenhang mit Lechners Nürnberger Freundeskreis, obwohl es dem Herzog Ludwig von Württemberg gewidmet und Lechner schon seit August 1585 in der Hofkapelle als Tenorist und Hofkomponist angestellt war⁴³⁹. Hauptbestand dieses letzten Liederbuches sind 17 Strophenlieder, deren Textform und Textinhalt im engen Zusammenhang mit den Texten der Kanzonensammlung von 1586 (1588) stehen.⁴⁴⁰ Die beiden geistlichen Durchkompositionen (Nr. II u. IV) haben im Gegensatz zu den geistlichen Durchkompositionen von 1582, die fast aus ungleichen Strophen und aus breiten Zeilen (bis 14) bestehen, formal kurze Liedtexte: jeweils sechszeiliger Text mit Achtsilblern. Auch in satztechnischer Hinsicht unterscheiden sich die beiden Sätze von den früheren Liedmotetten. Imitationen treten in diesen beiden Stücken zurückhaltend, hier wird sogar das Exordium mit einer Imitation, wie sie in den früheren Liedmotetten von 1577 und 1582 meist vorkommt, verzichtet. Wenn Imitationen auftreten, sie zeigen unvollständige Engführungen. Auffallend ist ein Quartsprungsoggetto, das fast alle Imitationen in beiden Sätzen beherrscht. Auch Textwiederholungen werden trotz der kurzen Textform in beiden Stück deutlich reduziert. Mit Ausnahme der letzten Zeile sind die alle Stimmen beteiligten Wiederholungen, wie sie in den früheren Werken häufig vorkommen, in diesen beiden Motetten kaum zu finden. Teilwiederholungen sind vor allem im Stück Nr. II bevorzugt, hier bedient Lechner sich weit komplizierterer Variationstechniken als in den früheren Liedmotetten: Die notengetreuen Wiederholungen finden sich nicht mehr, anstelle von durchgehendem Stimmentausch werden nur motivische Einzelglieder mit der Variante in andere Stufen versetzt oder verlagert. In beiden Stücke hat das klangliche Textausdrucksmittel mehr Gewicht als das melodische Mittel.

⁴³⁹ Vgl. Marlis Zeus, *Leonhard Lechner, Ein Musiker der Renaissance in seiner Zeit*, Berlin 1999, S. 157 ff.

⁴⁴⁰ Uwe Martin hat bereits den stilistischen Zusammenhang zwischen den Kanzonentexten von 1586 (1588) und den 17 Strophenlieder der Sammlung (1589) nachgewiesen. Hierzu vgl. Uwe Martin, Phil. Diss., a. a. O., S. 137 ff.

5 Liedmotetten aus der posthumen Handschrift von 1606 (GA 13)

Die handschriftliche letzte Sammlung enthält die postum überlieferten Werke, die „in der Zeit zwischen 1599 und 1604 entstanden“⁴⁴¹ sind und zumeist „für den internen Gebrauch des Hauses Lechner und der dort untergebrachten Kapellknaben gedacht waren.“⁴⁴² Sie enthält zwölf Vertonungen:

Vierstimmig

- I. Das Hohelied Salomonis
- II. Deutsche Sprüche von Leben und Tod
- III. Herodotus beschreybet schon
- IV. Mein Hertz, mein Lieb, mein Freud
- V. Zartt Edles gmüeth
- VI. Guet gsell Inn Irer Lieb
- VII. Mein Süße Freud auf Erden
- VIII. Barbara flava comis

Tonart (Finalis)

- 1. Ton (d) geistlich
- 1. Ton (g)⁴⁴³ mit b geistlich
- 1. Ton (d)
- 9. Ton (a)
- 1. Ton (g) mit b
- 1. Ton (g) mit b
- 1. Ton (d)
- 7. Ton (g)

Fünfstimmig

- IX. Von Himell durch die Wolken hoch
- X. Herr Jhesu Christ, Wahr Mensch Vnd Gott
- XI. Gelobett Seistu Jhesu Christ
- XII. Venisti tandem tuaque exspectata parenti

- 6. Ton (g) geistlich
- 2. Ton (a)⁴⁴⁴ geistlich
- 8. Ton (g) geistlich
- 7. Ton (g)

Wie bei anderen Liederbüchern Lechners ordnen sich zwar die Vertonungen in zwei Gruppen (vierstimmig und fünfstimmig), aber sie weisen keine zyklische Anordnung der Modi auf. In beiden Gruppen stehen die Stücke, dem Herausgeber Walther Lipphardt zufolge, in der Reihenfolge ihrer Entstehung. Die vierstimmigen Stücke beginnen mit einer vermutlich um 1599 komponierten Hochzeitsmusik (Nr. I) und schließen mit Musik (Nr. VIII) zu Ehren der brandenburgischen Prinzessin aus dem Jahre 1604. Die deutsche Hohelied-Vertonung (Nr. I), welche Friedrich Blume als „deutsche Madrigale über biblischen Text“ bezeichnet⁴⁴⁵, besteht aus sechs Teilen, in denen Elemente des italienischen Madrigals verwendet wurden. Es ist denkbar, dass Lechner diese Vertonung zur Hochzeit seines Sohnes komponiert hat⁴⁴⁶. Es war um 1600 üblich, zu „hochzeitlichen Ehren“ Texte aus dem Hohelied Salomonis zu vertonen⁴⁴⁷. Die 15 kurzen Spruchmotetten (Nr. II), die Konrad Ameln zu den bedeutendsten Chorwerken der Zeit und zu den vollkommensten unter seinen

⁴⁴¹ Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, Kassel 1972, S. XI.

⁴⁴² Ebenda.

⁴⁴³ Der Zyklus wird als dem auf g transponierten I. Modus mit vorgezeichnetem b-molle zugehörig von Bernhard Meier erwähnt. Vgl. ders., *Die Tonarten*, a. a. O., S. 242.

⁴⁴⁴ Das Stück schließt mit einem Halbschluss auf a. Es wird aber als dem äolischen Modus zugehörig vom Herausgeber Walther Lipphardt erwähnt.

⁴⁴⁵ Vgl. Friedrich Blume, a. a. O., S. 99.

⁴⁴⁶ Leonhards Sohn heiratete am 19. September 1599 Gabriel Susanne Weckherlin, Tochter des Kammerrats Johann Weckherlin und ältere Schwester des Dichters Georg Rudolf Weckherlin. Hierzu vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort*, a. a. O., S. VIII f., sowie Marlis Zeus, a. a. O., S. 172.

⁴⁴⁷ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort*, a. a. O., S. IX, Anm. 16.

Liedmotetten rechnet⁴⁴⁸, sind ein erster Zyklus von Texten in deutscher Sprache⁴⁴⁹. Über die kleinen knappen Reimsprüche vom Tode hat Lechner einen „Totentanz komponiert, für den es in der gesamten deutschen Musikgeschichte keine Parallele gibt“⁴⁵⁰. Es folgen fünf weltliche Strophenlieder (Nr. III -VII), davon wurden die Nummern IV, V und VII offenbar als festliche Lieder im Hause Lechners gesungen. Nr. IV (*Mein Hertz, mein Lieb, mein Freüd, mein Wohn*) ist ein Liebeslied, das Lechner zweifellos an seine Frau Dorothea richtet. Auffallend ist in dieser interne Hausmusik die Bevorzugung hoher Stimmlagen. Es fehlt sogar ein Bass in den Stücken Nr. V und VI. Diese sind für die Kapellknaben geschrieben. Im Hause Lechners lebten bis zu zehn Kapellknaben, die von seiner Frau Dorothea gepflegt und von Lechner unterrichtet wurden⁴⁵¹. Lechners letztes vierstimmiges Stück (Nr. VIII) lässt sich datieren, ein lateinisches Epigramm in Form eines Doppeldistichons auf eine Dame namens Barbara.⁴⁵² Das Lied war als Brautwerbung gedacht. Eine Gesandtschaft war 1604 an den Brandenburgischen Hof gereist und hatte um die junge, zwanzigjährige Prinzessin Barbara Sophia für den Prinzen Johann Friedrich geworben⁴⁵³. Der Text⁴⁵⁴ schildert die Reize der Braut des Erbprinzen. Die vier fünfstimmigen Stücke in der zweiten Abteilung der Sammlung beginnen mit einem Neujahrslied (Nr. IX) und schließen mit der lateinischen Gelegenheitsmotette (Nr. XII), deren Text die glückliche Heimkehr eines Sohnes von einer weiten Reise feiert.

In der folgenden Analyse kommen, abgesehen von der Cantus firmus-Bearbeitung (Nr. XI: *Gelobet seist du, Jesu Christ*), die bereits im ersten Kapitel behandelt wurde, zwei geistliche durchkomponierten Liedmotetten in Betracht:

1. *Von Himmel durch die Wolken hoch* (Nr. IX)
2. *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* (Nr. X)

In beiden fünfstimmigen Liedmotetten fehlt die *Quinta vox*; sie wurde für die praktische Verwendung von Karl Marx ergänzt. Die neu hinzugefügte *Quinta vox* ist in der Gesamtausgabe durch kleineren Druck gekennzeichnet.⁴⁵⁵

⁴⁴⁸ Vgl. Konrad Ameln, *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist*, a. a. O., S. 87.

⁴⁴⁹ Der Entdecker der Kassler Handschrift Walther Lipphardt hat den modernen Titel *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* (Ausgabe 1929) gegeben.

⁴⁵⁰ Friedrich Blume, a. a. O., S. 99.

⁴⁵¹ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort*, a. a. O., S. IX f.

⁴⁵² Vgl. hierzu Uwe Martin in: „*Daphnis*“, Bd. 26 (1997), S. 194 ff.

⁴⁵³ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort*, a. a. O., S. X.

⁴⁵⁴ Walther Lipphardt vermutet Weckherlin als Textdichter.

⁴⁵⁵ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner -GA 13, S. VII.

5. 1 *Vom Himmel durch die Wolken hoch* (Nr. IX)

Der Text und die Anlage der Komposition

Neben dem Stück *Das alte Jahr vergangen ist* (GA. 7, Nr. III), das bereits in der Analyse behandelt wurde, gehört die Komposition *Vom Himmel durch die Wolken hoch* zum Genre des Neujahrsliedes. Walther Lipphardt, der bereits einmal das Werk mit der von ihm ergänzten Quinta vox veröffentlicht hatte,⁴⁵⁶ vermutet, dass die Neujahrsmotette *Vom Himmel durch die Wolken hoch* zum Jahreswechsel 1599/1600 komponiert wurde.⁴⁵⁷ Der zwölfzeilige Liedtext gliedert sich syntaktisch in drei, vier und fünf Zeilen. Der Textdichter ist unbekannt; man kann zwar Georg Rudolph Weckherlin (1584-1653) als Dichter annehmen,⁴⁵⁸ aber die Zuschreibung des ausdrucksstarken Textes an den 16 jährigen Dichter Weckherlin ist umstritten.⁴⁵⁹

Zeile

- 1 Von Himell durch die wolckhen hoch
- 2 Ein Newes jahr herdringet,
- 3 Viel glückch Vnd Heyl mitbringet.
- 4 Das Alte Jhar soll Vrlaub han,
- 5 die traurig Zeit,
- 6 das neue wölln wür fangen an
- 7 Inn fröhlichkheit!
- 8 Der Lieb Gott geb Vnns Allen
- 9 nach seinem wohlgefallen
- 10 Viel zeitlich Jhar
- 11 Inn fried Vnd Ruh,
- 12 Dann die ohnendlich Freud darzue.

Das Stück wird als Beispiel des traditionellen VI. Modus, der auf die Finalis *c* (ohne *b*-Vorzeichen) um eine Quint aufwärts versetzt ist, von Bernhard Meier erwähnt.⁴⁶⁰ Es wurde in der Gesamtausgabe zur Erreichung einer bequemerer Lage für die Sänger⁴⁶¹ um eine kleine Terz nach unten transponiert; die Notenwerte des Stückes wurden um die Hälfte verkürzt. Der fünfstimmige (S Q A T B) hypolydische Satz hat im Original folgende Stimmumfänge: Sopran: *e' - a''*; Quinta vox: *a - d''*; Alt: *g - d''*; Tenor: *g - a'*; Bass: *H - f '*.

Im Vergleich zu der frühen Neujahrsmotette (*Das alte Jahr vergangen ist*), die ohne Einschnitt durchgehend komponiert wurde, ist das späte Werk *Vom Himmel durch die*

⁴⁵⁶ Zur Ausgabe, in: *Gesellige Zeit, Liederbuch für gemischten Chor*, Teil II, Kassel 1935, S. 10 ff.

⁴⁵⁷ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort*, zu Lechner-GA 13, S. IX.

⁴⁵⁸ Walther Lipphardt vermutet, dass der Text zu dem Neujahrslied von Weckherlin stammt, ebenso von „*Barbara flava comis*“ (Lechner-GA 13, Nr. VIII). Vgl. ebenda.

⁴⁵⁹ Vgl. Michael Klein, *Neuere Studien über Leonhard Lechner*, in: *Sütz-Jahrbuch* 14 (1992), S. 62-77, hier S. 71 f.

⁴⁶⁰ Vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S.143.

⁴⁶¹ Vgl. ebenda.

Wolken hoch deutlich in drei Abschnitte eingeteilt. Der erste Einschnitt, der durch *clausula secundaria* (M. 10) gekennzeichnet ist, findet sich nach der dritten Zeile. In Mensur 24/25 verdeutlichen eine Kadenz auf h (Original: g) und eine Generalpause das Ende des zweiten Abschnitts.

Satztechnik

Für Lechner ist Stimmenspaltung stets, vor allem in seinen fünfstimmigen Werken ein stark bevorzugtes Mittel. Wie bei der frühen Vertonung (*Das alte Jahr*) jede Zeile die ständige Veränderung der Stimmenzahl sowie -beteiligung zeigt, tritt die Technik der Chorspaltung auch in diesem späten Werk auf: Die erste Zeile beginnt mit einem kanonischen Duett. Die nächste Melodiephrase des Soprans *ein neues Jahr* (M. 2/3) wird von den beiden Altstimmen (Quinta vox und Alt) in der Unterquarte nacheinander imitiert, der Tenor bewegt sich dabei zur Quinta vox in Terzparallelen. So wird der Satz dreistimmig. Während in Mensur 4 die beiden Oberstimmen eine Kadenz auf der Finalis a (im Original: c) – als die den plagalen VI. Modus charakterisierende erste Kadenz – bilden und danach die zweite Zeile zu wiederholen beginnen, übernehmen Alt und Bass (ab M. 4) das imitatorische Duett. Ab Mensur 7/8 führen die Stimmen die letzte Wiederholung der zweiten Verszeile imitierend durch, hier erreicht der Satz die Vier- und Fünfstimmigkeit. Nach dem vier- und fünfstimmigen Vortrag der Zeilen 3-4 (M. 9-13) folgt eine dreistimmige absteigende Parallelführung (Fauxbourdon) mit langsamer Semibreven-Bewegung auf der fünften Textzeile *die traurig Zeit*. Dagegen ist in der nachfolgenden Zeile das in allen Stimmen durchimitierende Soggetto *das neue* (M. 15/16) mit einem Quartaufsprung und schnellen Notenwerten (hier Semiminimen) gestaltet. Die Verszeile 7 (*in Fröhlichkeit!*, ab M. 18) wird mehrfach vortragen, wobei die Stimmen polyphon gespaltet werden (4st. – 3st. – 5st.). Am Ende treten die Stimmen zum Schluss des zweiten Abschnitts zusammen, danach folgt eine Generalpause (M. 25). Im letzten Abschnitt (ab M. 26) wird der Halbvers *viel zeitlich Jahr* (ab M. 29) durch den vierstimmigen Ober- und Unterchor vortragen.

Die beiden Neujahrsmotetten unterscheiden sich aber in der Imitation. Während in der Liedmotette (*Das alte Jahr*) fast alle Zeilen mit einer Imitation beginnen, sind beim späten Werk (*Vom Himmel*) nur drei Zeilen (1, 6 u. 11) imitatorisch gebaut. Die meisten Binnenzeilen zeigen (aufgelockerte) Blocksätze (Z. 3, 4, 5, 8, 9 u. 10). Am

Satzbeginn wird auf die vollständige Imitation, die meist in den Exordium der Frühwerke auftritt, verzichtet, die durchgehenden ersten beiden Zeilen werden vielmehr durch das Prinzip des Konzertierens in kleinen Chorgruppen (2st.-3st.- 4st.- 5st.) – wie bereits Walther Lipphardt erwähnt⁴⁶² – vortragen. Im Gegensatz zum imitatorischen Abschnittsbeginn der meisten Frühwerke zeigt der zweite Abschnitt (M. 11) dieses Spätwerkes keine Imitation, sondern eine Scheinpolyphonie. Hier werden die vier Unterstimmen beim Einsatz paarweise verkoppelt.

Für Lechner werden letzte Zeilen in allen Schaffenszeiten fast ähnlich gestaltet. Sie bilden meistens einen langen Abschnitt durch mehrfache Textwiederholungen sowie einen stark polyphonen Abschnitt mit vollständiger Imitation. Im Spätwerk (*Vom Himmel*) beginnt die über einen langen Zeitraum mehrfach wiederholte letzte Zeile zunächst mit der unvollständigen Imitation der Melodiephrase *dann die ohnendlich* (ab M. 34), welche Quinta vox und Tenor gleichzeitig mit einer begleitenden anderen Stimme einführen. Die Durchimitation der Melodiephrase erscheint erst bei der ersten Wiederholung (ab M. 38 im S). Ein ähnliches Verfahren findet sich auch bei der letzten Zeile des Frühwerkes *Das alte Jahr*: Am Zeilenbeginn sind die Stimmen (S-T u. Q-B) zunächst paarweise verkoppelt und sie imitieren danach das Soggetto *bewahren* (ab M. 43) durch.

Verhältnis zum Text

Wie andere Komponisten des 16. Jahrhunderts auch, verwendet Lechner die Melodierichtung wie das Auf- und Absteigen zum Textausdruck. Das Ansteigen der melodischen Linie (*Ascensus*), eines der ältesten Mittel zur Darstellung bildlicher Vorgänge,⁴⁶³ findet sich in dieser Bedeutung bei den Worten *vom Himmel* (M. 1 u. 4). Hier schreiten die beiden Stimmen nach dem Quint- bzw. Oktavaufsprung noch weiter nach oben, und so zeigen die Stimmen ihre Ambitusüberschreitungen (M. 1 in S u. A; M. 4 im B). Die aufsteigende Melodik dient nicht allein der Bildlichkeit, sondern auch dazu, die Affekte zu betonen und bestimmte Textworte meist in Verbindung mit Melismen emphatisch hervorzubeben. Das Ansteigen, das im Stück als eine Figur der Freude gilt, findet sich auf den Worten *ein neues Jahr* (M. 2-8) und *das neue wollen wir* (M. 15/16 in S, Q u. T). Bei dem Wort *Fröhlichkeit* (M. 22/23 in S u. B) wird der

⁴⁶² Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, S. XVI.

⁴⁶³ Vgl. Fritz Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, in: *Musica Disciplina* VIII (1954), S. 141-171, hier S. 154.

freudige Affekt in Verbindung mit Melismen betont; an dieser Stelle übersteigt der Sopran seinen oberen Ambitus (= Burmeisters „hyperbole“⁴⁶⁴).

Im scharfen Gegensatz zu aufwärts gerichteten melodischen Linien steht naturgemäß deren Absteigen. Die Verszeile *die traurig Zeit* (ab M. 13) wird durch Sextakkordparallelen als absteigende dreistimmige Parallelführung (Fauxbourdon) dargestellt, die im Zusammenhang mit dem Wort *traurig* steht. Die dritte Zeile (*viel Glück und Heil mitbringet*) ist im Gegensatz zu der polyphonen Unruhe der vorigen Zeile mit einem homophonen Blocksatz (*Noema*) gesetzt. Hier ist der Note gegen Note-Satz mit Dur-Klängen eine bildliche Darstellung der Ruhe oder des Friedens.

Lechner setzt auch einen rhythmischen Gegensatz langsamer und schneller Bewegung dem Text entsprechend zwischen Zeilenende und –beginn ein, und zwar zwischen den Zeilen 5 (*die traurig Zeit*) und 6 (*das neue wölln wir fangen an*), den Zeilen 10 (*viel zeitlich Jahr in Fried und Ruh*) und 11 (*dann die unendlich Freud dazu*). Die letzte Zeile wird durch mehrfache Wiederholungen über eine längere Zeit und durch die weitschwingenden Melismen auf den Worten *unendlich Freud* in allen Stimmen dargestellt.

Im frühen Werk ist die Anfangszeile (*Das alte Jahr vergangen ist*) inhaltlich etwa ähnlich wie die vierte Zeile (*Das alte Jahr soll Urlaub han*) der späten Vertonung. Lechner stellt im Frühwerk die erste Zeilenhälfte *Das alte Jahr* zunächst mit Terzparallelen dar und danach das Vergehen des alten Jahres mit absteigenden Melismen auf dem Wort *vergangen* in beiden Unterstimmen:

Das alte Jahr vergangen ist (GA 7, Nr. III, M. 1-6)

Demgegenüber steht ab M. 11 die vierte Verszeile (*Das alte Jahr soll Urlaub han*) des Spätwerkes im aufgelockerten Blocksatz, in dem die Stimmen in der tiefen Lage

⁴⁶⁴ Vgl. Martin Ruhnke, *Burmeister*, a. a. O., S. 158.

eingesetzt werden. Hier unterschreitet vor allem der zweite Alt seinen Ambitus (= Burmeisters „hypobole“). Zudem wiederholen Sopran und Tenor jeweils ihren unteren Ambitus e´ bzw. e (Original: c´ u. c), d. h. Lechner stellt hier die Kraftlosigkeit des alten Jahres durch Tonwiederholungen und durch tiefe Stimmlagen dar.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Bernhard Meier weist bereits auf die Bedeutung der Tonwiederholungen zur Darstellung einer „res tristis“ bei Lasso hin. Vgl. ders., *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe Bd. I*, in: Die Musikforschung XI (1958), S. 530-536, hier S. 531.

5. 2 Herr Jesu Christ, Wahr Mensch und Gott (Nr. X)⁴⁶⁶

Text und Kadenzplan

Lechners Liedmotette *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* liegt ein Sterbelied von Paul Eber zugrunde. Das Gedicht aus 48 paarig gereimten Zeilen,⁴⁶⁷ das 1560 entstanden ist,⁴⁶⁸ gliedert sich in acht sechszeilige⁴⁶⁹ Strophen wie im Gesangbuch (EKG 314) oder in zwölf vierzeilige.⁴⁷⁰ Der Liedtext erschien zuerst in sechszeiligen Strophen⁴⁷¹ und war auf die Melodie „*Vater unser im Himmelreich*“ oder „*Christe de du bist dach vnd licht*“ gestellt.⁴⁷² Lechner komponiert nur die ersten sechs Zeilen und gliedert sie syntaktisch (und auch inhaltlich) in zwei Abschnitte, indem er einen Absatz mit einer Kadenz auf d (M. 21) nach der vierten Zeile bildet:

Zeile

- 1 Herr Jhesu Christ, Wahr Mensch Vnd Gott,
- 2 der du litst martter, Angst Vnd Noth,
- 3 für mich am Creütz Auch endlich starbst
- 4 Vnd mir deins Vatters Hulldt Erwarbst,
- 5 Ich Pitt durchs bitter Leiden dein,
- 6 du wölst mir Sünder gnedig sein.

In dem fünfstimmigen (S A Q T B) Sterbelied, das hochgeschlüsselt (G2, C2, C2, C3, F4) ist und mit der Finalis a endet, haben die Stimmen folgenden Ambitus:

Sopran: g´ - f´´ (dazu je einmal d´, e´, f´)
 Alt: h- d´´ (dazu einmal a)
 Quintus: g- a´
 Tenor: a- a´ (dazu je einmal f, g)
 Bass: A- d´

Die Umfänge der dritten und vierten Stimme (zwei Tenorstimmen) sind etwa gleich (g - a´, f - a´), die beiden Stimmen ergeben häufig Stimmkreuzungen im polyphonen Satzgefüge (z. B. M. 1-3; M. 26-27); Alt und Bass zeigen gegenüber der Idealgestalt des Ambitus-Schemas durch Erweiterung ihres Bewegungsraumes nach unten stärkere Abweichungen. Eine Finalis a kann, vom System der acht Modi und ihrer vier Finales (sowie vom Ambitus des Tenors und des Soprans) aus betrachtet, als ein modal regelwidriger Halbschluss des eine Oktav hochtransponierten II. Modus erscheinen. Das fünfstimmige Spätwerk wird aber als dem äolischen Modus zugehörig von

⁴⁶⁶ In der Gesamtausgabe (GA 13) sind die Notenwerte des Originals zur Hälfte verkürzt.

⁴⁶⁷ Zum Text vgl. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*. Bd. V, Nr. 1593.

⁴⁶⁸ Vgl. Konrad Ameln, „*Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*“, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, Bd. 7 (1962), S. 109-115, hier S. 114.

⁴⁶⁹ Zur sechszeiligen Strophenteilung vgl. Philipp Wackernagel, a. a. O., Bd. IV, Nr. 2 und 3.

⁴⁷⁰ Vgl. Konrad Ameln, „*Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*“, a. a. O., S. 112.

⁴⁷¹ Einblattdruck von L. Lossius, Frankfurt a. M. 1563.

⁴⁷² Vgl. die Überschrift, in: Wackernagel, a. a. O., Bd. IV, Nr. 3.

Herausgeber Walther Lipphardt erwähnt⁴⁷³. Ob das Werk sich wirklich des äolischen Modus oder des hochtransponierten II. hypodorischen Modus auf d' bedient, prüfen wir im Zusammenhang mit dem Text und dem Kadenzplan der Komposition.

<u>Zeile</u>		<u>Kadenz</u>	<u>Mensur</u>
1	Herr Jesu Christ,	d	3
	wahr Mensch und Gott,	c	5
2	der du littst Marter, Angst und Not,	d	8/9
	der du littst Marter, Angst und Not,	a-mi	13
3	für mich am Kreuz auch endlich starbst	a-mi	17/18
4	und mir dein's Vaters Huld erwarbst ,	d	20/21
5	ich bitt durchs bitter Leiden dein,		
	ich bitt durch bitter Leiden dein,	c	29/30
6	du wöllst mir Sünder gnädig sein,		
	du wöllst mir Sünder gnädig sein,	a-mi	38/39
	du wöllst mir Sünder gnädig sein.	a	Supplementum (d-A)

Betrachten wir zunächst nur die Anzahl der Kadenzen, die auf a und auf d gebildet werden, so sehen wir nur eine a-Kadenz (Mit Ausnahme der modusfremden Kadenz in a-mi). Vielmehr finden wir d-Kadenzen in der Mehrheit (dreimal). Ziehen wir noch den Rang der Kadenzen in Betracht, d. h. berücksichtigen wir das syntaktische Gewicht der Zäsuren, zu welchen entweder auf a oder auf d kadenziert wird, so ist das Bild deutlicher: die gewichtigste Zäsur, das Ende der Vierzeiler ist durch Kadenz auf dem Ton d markiert. Die einzige Kadenz auf a findet sich nur am Ende des Werkes. Wir erkennen sogar auf den ersten Blick das von der Finalis abwärts führende Initialmotiv (die Quarten-species re-la – hier im Sopran: d''- a') und die Vorrangstellung der Kadenz auf d.⁴⁷⁴ So können wir das Werk als dem eine Oktav hochtransponierten II. Modus zugehörig betrachten, wenn die letzte Kadenz auf a als einen regelwidrigen Halbschluss angesehen wird. Wenn wir die dreimal vorgetragene letzte Verszeile näher betrachten, erkennen wir deutlich, dass der Schluss außerhalb der Finalis durch die Ausdeutung der Verszeile, die von der Hoffnung auf Gnade Gottes spricht, motiviert ist.⁴⁷⁵

Satztechnik

⁴⁷³ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, Kassel 1973, S. XI.

⁴⁷⁴ Bei den Sätzen des II. Modus erscheint die Kadenz auf der Finalis d als erste Kadenz. Vgl. Lechner-GA 3, Nr. IV, M. 10; Nr. V, M. 10/11; GA 7, Nr. III, M. 6; Nr. IV, M. 6; Nr. V, M. 3/4; GA 11, Nr. II, M. 3/4.

⁴⁷⁵ Zu den modal regelwidrigen Schlüssen als Wortausdeutung des ‚Hoffens‘ oder ‚Erwartens‘ vgl. Bernhard Meier, *Die Tonarten*, a. a. O., S. 332 f.

Der Diskant eröffnet das Stück mit dem Ton *d''* auf dem Wort *Herr*, dagegen setzt im zweiten Abschnitt (ab M. 21/22) die Quinta vox mit ihrem tiefsten Ton *d* auf dem Wort *ich* ein. Hier zeigt der Neuansatz einen deutlichen Satzwechsel: Imitation nach dem Blocksatz. Während im ersten Abschnitt Kontrastbildungen durch die Chorspaltung auffallend sind, wirken im zweiten Textwiederholungen und starke Polyphonie als Mittel der Schwerpunktbildung. Die rhythmisch dichte letzte Zeile schließt das Stück mit einem Halbschluss auf a.

Der Diskant setzt das eine Quart abspringende Soggetto auf die Worte *Herr Jesu* ein. Drei Stimmen (A, T u. B) sind gleichzeitig eingesetzt, wobei der Bass das Soggetto in der Oktavlage imitiert und der Tenor in Umkehrung. Der Alt wird mit dem Bass rhythmisch verkoppelt. In der zweiten Zeile führt der Bass ein neues Soggetto mit Tonwiederholungen auf die Worte *der du littst* (M. 6) ein, der Tenor imitiert es mit einer rhythmischen Veränderung. Bei der nachfolgenden imitatorischen Zeilenwiederholung (ab M. 9/10) tritt das Soggetto in allen Stimmen auf. Bei der Imitation der dritten Zeile (ab M. 15) erscheint das Anfangssoggetto wiederum auf die Worte *für mich*, dabei zeigen die beiden Außenstimmen (M. 15/16) das Soggetto in Umkehrung wie der Tenor am Satzbeginn (M. 1/2), während der Alt es in der Quartlage vorimitiert.

Der zweite Abschnitt (ab M. 21/22) beginnt auch mit der Umkehrung des ersten Soggettos wie die dritte Zeile. Aber das Soggetto *ich bitt* wird in den Stimmen melodisch variiert: Es tritt mit einem Quintaufsprung in der Quinta vox und in den Außenstimmen sowie mit einem Oktavaufsprung in Alt (M. 23) und Quinta vox (M. 24/25) auf. Bei der vollstimmigen Zeilenwiederholung (ab M. 25/26) zeigt das Soggetto einen Quint- (M. 25/26 im B), Oktav- (M. 25/26 im T) und Sextaufsprung (M. 27/28 in V), während beide Oberstimmen (M. 25/26) es mit Melismen verzieren. Die letzte Verszeile wird dreimal im Diskant gesungen. Die bis zur Sexte absteigende Melodiezeile des Diskants aus der Semibrevis-Rhythmik wird vom Tenor (ab M. 32) quasi kanonisch imitiert (die Abweichungen sind nur am Ende). Während in der ersten Wiederholung das Wort *Sünder* durch aufsteigende Melismen (M. 36/37 in Q u. B) betont wird, heben die absteigenden Melismen das Wort *gnädig* (M. 39/40 in S u. Q) zum Schluss hervor.

Die Imitation mit zwei Soggetti beherrscht das Stück. Konsequente Durchimitation wird allerdings im Stück vermieden, nur einzelne Stimmen ahmen in der Regel ein Soggetto jeweils am Zeilenanfang nach, während die anderen kontrapunktieren. Eine Ausnahme bildet das zweite Soggetto der zweiten Zeile *der du littst*, das mit geringfügiger Veränderung von allen Stimmen bei der Zeilenwiederholung (ab M. 9/10) durchimitiert wird. Bei allen Imitationen folgen die Einsätze in dichtem Abstand. Das bewirkt die verschiedene Art der Imitation wie Umkehrung (Z. 1), die rhythmischen oder melodischen Veränderungen des Soggettos (Z. 1 u. 2, 3 u. 5) oder die gleichzeitigen Einsätze mit anderen Stimmen (Z. 1 u. 2, 3 u. 5).

Mit Ausnahme der vollständigen Kadenz auf d (M. 20/21) werden die Binnenkadenzen in einzelnen Stimmen, d. h. nicht in allen Stimmen markiert. So bildet der Alt mit der Sopran-Klausel (M. 5 im A) die erste Zeilenzäsur, während der Diskant die „neue Tenorklausel“⁴⁷⁶, die einen Sekundschrift aufwärts macht, zeigt. Hier fehlt aber eine Bass-Klausel. An dieser Stelle unterschreitet aber die Quinta vox den Tenor und übernimmt den Fundamentton c' (M. 5). Das zweite Zeilenende deutet das Klauselpaar in zwei Unterstimmen (M. 13) an, hier liegt eine Oberstimmenklausel (Tenor-Klausel) im Bass. In der vorletzten Zeile kadenzieren die Stimmen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander: Die Bassklausel findet sich in Mensur 28/29, die Sopran- und die Tenorklausel folgen in Mensur 29/30 nach.

Verhältnis zum Text

Wie bereits Walther Lipphardt bemerkte,⁴⁷⁷ beruht die ganze Wirkung dieses Stücks auf der Gegensätzlichkeit der Chorspaltung:

- Zeile 1: *Herr Jesu Christ*: (5st.),
 wahr Mensch und Gott : (3st. Oberchor);
- Zeile 2: *der du littst Marter Angst und Not* (4st. Unterchor),
 der du littst Marter Angst und Not (4st. - 5st.- 4st.);
- Zeile 3: *für mich am Kreuz auch endlich starbst* (5st.);
- Zeile 4: *und mir deins Vaters Huld erwarbst* (4st.);
- Zeile 5: *ich bitt durchs bitter Leiden dein* (5st. - 3st. Oberchor),
 ich bitt durchs bitter Leiden dein (5st.).

Im Gegensatz zu dem dreistimmigen Oberchor der zweiten Hälfte der ersten Zeile wird die zweite Zeile (*der du littst Marter, Angst und Not*) dem Text entsprechend in

⁴⁷⁶ Vgl. Elisabeth Schwind, Art: *Klausel und Kadenz*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5 (1996), Sp. 256-282, hier Sp. 273.

⁴⁷⁷ Vgl. Walther Lipphardt, *das Begleitwort* zu Lechner-GA 13, S. XV.

den vier absteigenden Unterstimmen betont. In der nachfolgenden Zeilenwiederholung werden die einzelnen Worte *Mater* und *Angst* durch lange Melismen (ab M. 10 im Alt), höchste Töne (M. 12-13 in S u. Q) und einen Sextakkord (M. 12) hervorgehoben. Die vierte Zeile (ab M. 19) steht im vierstimmigen homorhythmischen Blocksatz mit Minim-Bewegung, die im Gegensatz zu der vorigen Zeile einen freudigen Affekt betont. Dieser besonders herausgehobene Blocksatz, der von Joachim Burmeister „*Noema*“⁴⁷⁸ genannt wird, wird außerdem durch die leiterfremden Töne (*fis*, *cis*, *b*) gefärbt und stellt klanglich überwiegend eine Klangfolge im Quintfall dar:

Bass: *und mir dein's Vaters Huld erwarbst*
 Klang: C – F g A – D – g A – D

Auch die Kadenzen sind ein wichtiges Mittel, den Text wirkungsvoll zu betonen. Vor allem bezieht sich in Mensur 13 die phrygische Klausel (modusfremde clausula in a-mi) eng auf die Worte *Angst und Not*. Auch in der dritten Zeile (*für mich am Kreuz auch endlich starbst*) betont die clausula in a-mi (M. 18) einen schmerzlichen Affekt, dabei steigert die nachfolgende, den Tod symbolisierende Generalpause den Affektausdruck bedeutend. Außerdem hebt der leiterfremde Halbton *fis* die einzelne Wörter wie *für mich* (M. 15), *am Kreuz* (M. 16 im A) und *starbst* (M. 18 im A) besonders hervor. Joachim Burmeister nennt das Einstreuen tonartfremder Halbtöne „*Pathopoeia*“⁴⁷⁹. Bemerkenswert ist noch in dieser Zeile die Bassführung mit fallenden Quinten und steigenden Quarten (Quintfall-Sequenz), welche einen Bezug auf das erste Soggetto hat:

Bass: *für mich am Kreuz auch end – lich starbst*
 I IV VII III VI VII IV
 Klang: A – D – G – C – F g D

Lechner im gattungsgeschichtlichen Kontext

Textgleiche Vertonungen des Liedes *Her Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* finden sich bei Johann Eccard (1597)⁴⁸⁰, Melchior Vulpus (1604 u. 1609), Hans Leo Haßler (1608)⁴⁸¹, Michael Praetorius (1610)⁴⁸², Melchior Franck (1631) und Adam

⁴⁷⁸ Vgl. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister*, a. a. O., S. 150 f.

⁴⁷⁹ Ebenda, S. 154 f.

⁴⁸⁰ Zur Ausgabe siehe Johann Eccard, *Der Erste Theil Geistlicher Lieder* (1597), hrsg. von Fr. Baußnern, Wolfenbüttel 1928, Nr. XII.

⁴⁸¹ Siehe Ausgabe in: Hans Leo Haßler, *Sämtliche Werke*, Bd. VIII, *Psalmen und Christliche Gesäng* (1608), hrsg. von C. Russell Crosby jr., Wiesbaden 1966, Nr. 61.

⁴⁸² Vgl. die Ausgaben in: Praetorius, *Musae Sioniae* VIII, Nr. CLXXIV und CLXXV.

Gumpelzhaimer (1619)⁴⁸³. Vor allem zeigt Praetorius allein acht parallele Vertonungen.⁴⁸⁴ Vergleicht man alle diese Vertonungen mit Lechners Satz, so fallen ihre Textbehandlung und Satzstruktur auf: Alle Kompositionen weisen sowohl die vierzeilige Strophenteilung als auch oberstimmenbetonte, homorhythmisch geführte Kantionalsätze auf; ausnahmsweise findet sich bei Praetorius nur eine Bearbeitung mit einer sechszeiligen Strophe⁴⁸⁵, wofür die Melodie des 127. Psalms als Melodievorlage dient.⁴⁸⁶ Für vierzeilige Strophen erfinden Eccard und Gumpelzhaimer⁴⁸⁷ ihre eigene Melodie, davon tritt die Diskantmelodie von Eccard (1597)⁴⁸⁸ bei den drei Bearbeitungen von Praetorius auf.⁴⁸⁹ Die Melodie von Vulpius (1604)⁴⁹⁰ erscheint nicht nur bei den Bearbeitungen von Haßler und Franck, sondern auch in zwei Bearbeitungen von Praetorius.⁴⁹¹ Lechner (1606) verwendete zwar das evangelische Kirchenlied als Textgrundlage wie andere Komponisten auch, aber er verzichtete auf eine Melodievorlage und komponierte Paul Ebers Sterbelied im dorischen Modus, indem er phrygische Wendungen (häufige Einführung des b-molle) und Schlüsse zum Ausdruck der Affekts der Trauer oder des Schmerzes verwendet.

⁴⁸³ Siehe Ausgabe in: Adam Gumpelzhaimer, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Otto Mayr, Leipzig 1909 (= DTB 10, 2), Nr. XXIII.

⁴⁸⁴ Vgl. Praetorius, *Musae Sioniae* VIII, Nr. CLXX – CLXXXVII.

⁴⁸⁵ Vgl. ebenda, Nr. CLXXVI.

⁴⁸⁶ Zur Melodievorlage vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Hildesheim 1963, Nr. 2570.

⁴⁸⁷ Vgl. Zahn, a. a. O., Nr. 427.

⁴⁸⁸ Vgl. Zahn, a. a. O., Nr. 423.

⁴⁸⁹ Siehe Praetorius, *Musae Sioniae* VIII, Nr. CLXX – CLXXII.

⁴⁹⁰ Siehe Zahn, Nr. 340 c.

⁴⁹¹ Siehe Praetorius, *Musae Sioniae* VIII., Nr. CLXXIV – CLXXV.

6 Zusammenfassung

Unter den vorliegenden 25 geistlichen Durchkompositionen Lechners mit vier und fünf Stimmen sind 23 Sätze Liedmotetten mit Ausnahme des Osterliedes *Christ ist erstanden* (GA 3, II) und des Weihnachtsliedes *Gelobet seist du Jesu Christ* (GA 13, XI), die zum Cantus firmus-Liedsatz gehören. Unter den 23 Liedmotetten sind in zwei Stücken *Christ der du bist der helle Tag* (GA 3, IV) und *Aus tiefer Not* (GA 11, III) Melodievorlagen verwendet worden. Drei Liedmotetten (GA 3, III; GA 7, III; GA 13, X), deren Texte nachweisbar sind, verwenden zwar evangelische Kirchenlieder als Textvorlage⁴⁹², aber keine Melodievorlage. Die Texte und Melodien aus den übrigen 18 Liedmotetten sind zuvor nicht nachweisbar, Lechner hat für diese unter anderem zwölf zeitgenössische Dichtungen Paul Dulners verwendet. Wie Lechner in der Widmungsvorrede seiner Gesänge von 1589 an den Herzog von Württemberg betont, dass er als wahrer Christ „schampare, unzüchtige und leichtfertige Lieder“⁴⁹³ verachte, so hebt die hohe Qualität und „Eigenart der textlichen Vorlagen Lechners Liederbücher aus der ganzen Literatur der Zeit heraus.“⁴⁹⁴ In Lechners Liedmotetten nehmen Gebet-⁴⁹⁵ und Bittlieder⁴⁹⁶ einen breiten Raum ein.

Die enge Textgebundenheit der Lechnerschen Liedmotetten kommt in der Tonartenwahl zum Ausdruck. In welchem Ausmaß Lechner die Kirchentöne ihrem traditionellen Affektcharakter entsprechend verwendete, kann bei der verhältnismäßig geringen Anzahl der vorliegenden Liedmotetten zwar nicht vollständig beantwortet werden, doch zeigen der V. und der VI. Modus gewisse Unterschiede: Die Liedmotette mit Lobpreis (GA 7, XX: *Laßt uns loben den treuen Gott*), mit einem eindeutig freudigen Text, wird im V. Kirchenton komponiert. Demgegenüber wird der Text von offenbar traurigem Affekt (GA 7, X: *Ach Gott, dir tu ich klagen*) durch den VI. Modus hervorgehoben. Die Texte der im VI. tonus transpositus (eine Quint aufwärts auf die Finalis *c*) komponierten Motetten (GA 7, XXI: *Christus ist für uns gestorben*; GA 13, IX: *Vom Himmel durch die Wolken hoch*) tendieren aber keineswegs zum Traurigen hin, sondern bezeichnen Dank, Zuversicht und Hoffnung.

⁴⁹² Einschließlich des strophischen Tischliedes *Danket dem Herr* (GA 11, XVII) hat Lechner insgesamt neun deutsche Kirchenlieder als Textvorlage verwendet.

⁴⁹³ Leonhard Lechner, *Widmungsvorrede* zur Lechner-GA 11, S. XII.

⁴⁹⁴ Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied, Anfängen bis 1600*, Berlin 1938, S. 315.

⁴⁹⁵ GA 3, V; GA 7, I, II u. V; GA 11, II.

⁴⁹⁶ GA 3, I u. III; GA 7, VII u. VIII, X u. XIX; GA 11, III; GA 13, X.

Die auf *e* schließenden Modi, die für einen traurigen Affekt bekannt sind,⁴⁹⁷ erscheint bei einem Text des Elends (GA 11, III: *Aus tiefer Not Schrei ich zu dir*), aber auch des Glaubens (GA 11, IV: *Gott gibt, Gott nimmt, wie's ihm geliebt*). Der VII. Kirchenton mit traditionell heiterem Charakter⁴⁹⁸, tritt nicht in Lechners Liedmotetten auf. Am zahlreichsten findet sich in den vorliegenden Liedmotetten der dorische Modus (16 Stücke).⁴⁹⁹ Auffällig sind die im I. Modus komponierten Motetten (GA 3, I, III, V u. XI; GA 7, VII), deren Text meist Bitte um Hilfe, Klage oder Tod beinhaltet. In dieser Tonart betont Lechner die traurigen, schmerzlichen Affekte durch häufige Einführung des b-molle bzw. durch phrygische Klangverbindungen. Auf gleiche Weise verwendet Lechner phrygische Wendungen und Schlüsse zum Ausdruck des traurigen Affekts vor allem im II. Modus (GA 7, XIX; GA 13, X), der auf d fundiert ist, aber den Schluss auf a bildet.

Zu beachten sind in Lechners Liedmotetten neben solchen regelwidrigen Schlüssen außerhalb der Finalis⁵⁰⁰ zahlreiche modusfremde Kadenzen, die zum Textausdruck eingeführt werden. Lechner verwendet *clausulae peregrinae* vor allem zu den Wortbereichen *Schuld*⁵⁰¹, *Schmerz*⁵⁰², *Klage*⁵⁰³ und vergeblicher Mühe⁵⁰⁴. Besonders häufig erscheint eine phrygische Kadenz (modusfremde *clausula in mi*) in Lechners Liedmotetten. Sie ist wohl das stärkste harmonische Ausdrucksmittel Lechners, um einen Affekt hervorzuheben, sei es der Schmerz⁵⁰⁵, die demütige Bitte um Erbarmen⁵⁰⁶ oder auch im positiven Sinne der Ausspruch des Trostes⁵⁰⁷ Wort-Ton-

⁴⁹⁷ Vgl. Bernhard Meier, *Bemerkungen zu Lechners Motectae sacrae*, a. a. O., S. 93.

⁴⁹⁸ Vgl. ebenda.

⁴⁹⁹ Der I. Modus findet sich in seiner Grundform dreimal (GA 3, V u. XI; GA 7, VII), in Oberquarttransposition auf g mit b-Vorzeichen fünfmal (GA 3, I u. III; GA 7, I, II u. XVIII); Der II. Modus erscheint achtmal (GA 3, IV u. V; GA 7, III u. IV, V u. XIX; GA 11, II; GA 13, X).

⁵⁰⁰ Hierzu vgl. auch Lechner-GA 7, Nr. VII.

⁵⁰¹ Lechner GA 3, I im III. Teil, M. 6/7, Kadenz c zum Text *mein Schuld*.

⁵⁰² GA 3, V, Teil II, M. 6/7, Kadenz c am Ende der ersten Zeile *Ach wie gar, schwerlich Nacht und Tag*; GA 7, X, Teil II, M. 30, Kadenz e (Original: d) zum Vortrag der neunten Zeile *an meinem letzten End*.

⁵⁰³ Vgl. GA 7, X, Teil I, M. 4/5, Kadenz a (Original: g) am Ende der ersten Zeile *Ach Gott, dir tu ich klagen*.

⁵⁰⁴ GA 7, I, M. 10/11, *clausula peregrina* auf a (Original: c) am Ende des Textteils *es hilft kein Müh*;

⁵⁰⁵ GA 3, Nr. III, Teil I, M. 16, Kadenz in d-mi am Ende des ersten Vortrags der zweiten Zeile *O Herr mein Gott, das klag ich Dir*; GA 7, Nr. X, Teil I, M. 39/40, Kadenz in mi (Original: d-mi) am Ende der Zeile *und wend von mir di Schmerzen*; GA 13, X, M. 13, Kadenz in a-mi zum zweiten Vortrag der zweiten Zeile *der du littst Marter, Angst und Not*; M. 17/18, Kadenz in a-mi am Ende der dritten Zeile *für mich am Kreuz auch endlich starbst*.

⁵⁰⁶ GA 7, I, M. 26 u. 28/29: Kadenzen in h-mi u. f[#]-mi (Original: d-mi u. a-mi) zum zweimaligen Vortrag der achten Zeile *Darum so bitten wir*.

⁵⁰⁷ GA 3, II: Kadenz in d-mi (M. 40) am Ende der Zeile *Christ soll unser Trost sein*; GA 7, I, M. 4, Kadenz in h-mi (Original: d-mi) zum Vortrag der ersten Zeile *O reicher Gott, bau du das Haus*; GA 11, II, M. 17, Kadenz in g-mi (Original: a-mi) am Ende der Zeile *Vergiß nit mein*.

Beziehungen, auf die zum Teil schon Uwe Martin und Bernhard Meier hingewiesen haben. Modusfremde clausulae in mi dienen noch als Ausdeutung von *verborgen*.⁵⁰⁸

Eine stilistische Entwicklung findet sich vor allem bei der Textwiederholung. Während in frühesten Liedmotetten (1577) fast jede erste Verszeile durch ganze Textwiederholungen erweitert wurde, ist ab der Sammlung (1582) eine solche Ausweitung nicht mehr zu finden. Nach Heinrich Weber verwendet Lechner seit 1582 die Textwiederholung mäßig und dann meist zu rhetorischen Zwecken.⁵⁰⁹ Die rhetorische Bedeutung der Textwiederholung wird in den Spätwerken noch deutlicher.⁵¹⁰ In den fünfstimmigen Liedmotetten vertont Lechner die Textzeilen vielmehr durch Kontrastbildung als durch Textwiederholung, wobei der Kontrast durch Chorspaltung als Gegensatz der Klanglage den größten textbezogenen Wert zu allen Zeiten besitzt (während Haßler die Chorspaltung zur formalen Gliederung der Teilabschnitte verwendet). Die Arten der Chorteilung sind vielfältig, immerhin lassen sich für die fünfstimmigen Liedmotetten die Typen Unter- und Oberchor als bevorzugt erkennen. Im vierstimmigen Satz bedeutet die Chorteilung für Lechner eine klangliche Verarmung, und sie ist daher nur selten.⁵¹¹ Diese Mittel werden mit stets beachteter Konsequenz meisterhaft eingesetzt, je nachdem wie es der Text erfordert, sei es, bildlich das Tiefe und Hohe darzustellen, oder Schmerz⁵¹² und Freude⁵¹³ zu betonen. Die Chorspaltung zu rhetorischen Zwecken in fünfstimmigen Sätzen wird vor allem in den Spätwerken voll ausgeschöpft.⁵¹⁴

Wird ein homophoner Abschnitt in eine polyphone Umgebung eingefügt, so wird er stark hervorgehoben. Diese kontrastierende Homophonie, die Burmeister als „Noema“ bezeichnet,⁵¹⁵ verwendet Lechner nur bei ganz bestimmten Texten: Dank-⁵¹⁶ und

⁵⁰⁸ GA 3, Nr. I: am Ende des II. Teiles Kadenz d-mi als Ausdeutung des *verborgen* (Schlusszeile: *Es bleibt dir nichts verborgen*)

⁵⁰⁹ Vgl. Heinrich Weber, *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Phil. Hamburg 1961, S. 50 ff.

⁵¹⁰ Vgl. dazu Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, Kassel 1972, S. XII f.

⁵¹¹ GA 3, IV, Teil I, M. 19-27, Unterchor: *du leuchtest uns vom Vater her*, Oberchor: *und bist des Lichtes Prediger*.

⁵¹² GA 7, Nr. VII, Teil II, M. 17/18: *Christum gefangen*; GA 13, X, ab M. 6: *der du littst Marter, Angst und Not*.

⁵¹³ GA 7, Nr. VII, Teil II, Vortrag der Zeile 7: *der dich im Sieg mit deinem Krieg*;

⁵¹⁴ Vgl. Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, Kassel 1972, S. XV.

⁵¹⁵ Vgl. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister*, a. a. O., S. 150 f.

⁵¹⁶ GA 7, Nr. XVIII, Teil II, ab M. 9/10: *und dank auch Gott daneben/ der dir die Gnad hat geben*.

Gebetstexte⁵¹⁷, Lobpreisung⁵¹⁸ und die von Lasso übernommenen doxologischen Ausrufe⁵¹⁹. Eine bildliche Anwendungsform der Homophonie findet sich bei Worten des *Nicht-ablassens*⁵²⁰ und des Konstanten⁵²¹, stets in Verbindung mit Tonwiederholungen, die sich bei Texten des verzagten Affekts, der Trauer⁵²², der Erniedrigung und der Kraftlosigkeit⁵²³ finden. Wenn die Stimmen in die tiefe Lage absinken, so dient die Homophonie als eine Darstellung des Schlafes⁵²⁴, manchmal auch des Todes⁵²⁵. In den Spätwerken verwendet Lechner die kontrastierende Homophonie für den Ausdruck der ewigen Seligkeit⁵²⁶ und der Ruhe oder des Friedens.⁵²⁷

Wie die Theoretiker des 16. Jahrhunderts besonders für den Satzanfang die Imitation forderten, ist bei Lechner das Vorkommen der Imitation meist an den Satzbeginn gebunden: Abgesehen von fünf Liedmotetten, deren Anfang einen Blocksatz bezeichnet,⁵²⁸ beginnen die übrigen 17 Liedmotetten mit einer Imitation. Die vollständige Imitation am Satzanfang, die sich vor allem in den Frühwerken häufig findet, wird später mehr und mehr verbannt und durch unvollständige Formen ersetzt. So zeigen von den frühen fünf Liedmotetten (1577) drei Stücke eine vollständige Imitation als Satzbeginn, während sich bei den 13 Liedmotetten von 1582 nur vier (Nr. IV u. V, VII u. XVIII) und bei den Liedmotetten von 1589 und von 1606 nur eine Komposition *Vom Himmel durch die Wolken hoch* mit einer Durchimitation finden. Die Gründe, die Lechner im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit zur Abkehr von der vollständigen Imitation bewegten, waren vielleicht der klangarme Motettenbeginn oder die mangelnde Varietas, möglicherweise auch das Hindernis der Textverständlichkeit. Als ein textbezogenes Ausdrucksmittel, als Träger der

⁵¹⁷ GA 3, I, Teil II, ab M. 1: *Erbarm dich mein*; Nr. IV, Teil IV, ab M. 1: *Wir bitten dich*; GA 7, I, ab M. 24: *Darum so bitten wir*; Nr. XIX, Teil I, ab M. 30: *und stärk mir meinen Glauben*; Teil II, ab M. 13/14: *und laß auch mich geduldiglich*; GA 11, II, ab M. 10: *gib mir wieder das Blümlein zart*.

⁵¹⁸ GA 7, XX, ab M. 1: *Laßt uns loben den treuen Gott / der uns erlöst aus aller Not*.

⁵¹⁹ GA 7, Nr. XVIII, Teil II, ab M. 1: *Gott, dir sei Lob in Ewigkeit*; Nr. XX, ab M. 19: *Lob, Ehr und Preis zu aller Zeile/ sei Gott von nun in Ewigkeit*.

⁵²⁰ GA 7, X, Teil II, M. 23: *Herr laß von mir nicht ab*.

⁵²¹ GA 7, IV, ab M. 31/32: *halt uns in deine Hände*.

⁵²² GA 7, XI, Teil I, ab M. 11/12: *bei Menschen ist alls verlorn*.

⁵²³ GA 13, IX, ab M. 11: *Das alte Jahr soll Urlaub han*.

⁵²⁴ GA 3, IV, Teil III, ab M. 1: *Obschon die Augenschlafen ein*, Teil VII, ab M. 1: *So schlafen wir im Namen dein*; GA 7, Nr. XI, Teil II, ab M. 8: *eingeschlafen*.

⁵²⁵ GA 7, V, M. 29: *Christi Tod*; Nr. VII, Teil II, M. 10/11: *Du Totenmann*; Nr. X, Teil I, ab M. 24/25: *durch Christi Tod abwenden*; Nr. XIX, Teil II, ab M. 16/17: *in deinem Fried entschlafen*.

⁵²⁶ GA 13, X, ab M. 19: *und mir dein's Vaters Huld erwarbst*; IX, ab M. 31/32: *in Fried und Ruh*; Nr. II, Teil XV, ab M. 21: *Dann sind wir selig*.

⁵²⁷ GA 13, X, ab M. 9: *viel Glück und Heil mitbringet*.

⁵²⁸ GA 7, XIX, XX u. XXI; GA 11, II u. IV.

Bildlichkeit tritt Imitation in allen Stimmen (= Burmeisters „Fuga realis“⁵²⁹) auf, wenn es darum geht, Worte des Nachfolgens oder Führens zu verdeutlichen.⁵³⁰

Die aufsteigende melodische Figur, die Athanasius Kircher erst um 1650 mit der Bezeichnung „Anabasis“ belegte,⁵³¹ eines der ältesten Mittel zur Darstellung bildlicher Vorgänge, dient bei Lechner nicht allein der Bildlichkeit, sondern auch dazu, die Affekte zu betonen und bestimmte Textworte meist in Kombination mit Melismen hervorzuheben. Die Beispiele der aufsteigenden Figur bei Worten wie *Fröhlichkeit*⁵³², *lebe*⁵³³ und ähnlichen freudigen Affekten⁵³⁴ zeigen meist viel größere melodischen Übersteigerungen als die Beispiele der anderen Komponisten wie Gumpelzhaimer, Eccard, Praetorius, Haßler, Franck; so durchmisst etwa der Bass (in GA 3, XI, ab M. 4) auf *lebe* die None G-a in gerader ascensus-Bewegung. Demgegenüber stellt Lechner bestimmte Affekte wie Schmerz⁵³⁵, *Angst und Not*⁵³⁶ daneben die Bitte um Erbarmen, vor allem aber *Sünde*⁵³⁷, Kraftlosigkeit⁵³⁸ und *Geduld*⁵³⁹ durch die absteigende Figur (= Kirchers „Katabasis“), meist in enger Verbindung mit Ambitusüberschreitung nach unten, dar. Bei Lechner dient die von der Norm abweichende tiefe Melodielage (= Burmeisters „hypobole“⁵⁴⁰), die sich auf dem negativen Affekt bezieht, als Ausdruck des *bösen Feind*⁵⁴¹ oder der Kraftlosigkeit⁵⁴².

Fast alle für den freudigen Affekt kennzeichnenden Melismen aus verschiedenen Schaffensperioden Lechners zeigen die aufstrebende Tendenz. Ebenso typisch ist eine üppige Figur⁵⁴³ oder die hohe Melodielage,⁵⁴⁴ die entweder von Beginn an, oder meist

⁵²⁹ Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister*, a. a. O., S. 149; Heinrich Weber, Diss., a. a. O., S. 63.

⁵³⁰ GA 13, IX, ab M. 1: *Vom Himmel durch die Wolken hoch*; ab M. 33/34: *dann die unendlich Freud dazu*.

⁵³¹ Vgl. Fritz Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, in: *Musica Disciplina VIII*, 1954, S. 141-171, hier S. 144; Heinrich Weber, Diss., a. a. O., S. 128.

⁵³² GA 13, IX, 22 in S u. B.

⁵³³ GA 3, XI, ab M. 4/5 in T u. B.

⁵³⁴ GA 3, II, M. 21/22: *froh*; GA 13, IX, ab M. 2/3: *ein neues Jahr*, ab M. 15: *das neue wölln wir fangen an*.

⁵³⁵ GA 7, X, Teil I, ab M. 1 im Alt II: *Ach Gott, dir tu ich klagen*; Nr. VII, ab M. 6 im S: *ein bittre Gallen*, ab M. 13 im S: *Wann ich dein denk dein Nam mich kränkt*, ab M. 15/16 im S: *ich kann nicht fröhlich werden*.

⁵³⁶ Lechner GA 3, III, Teil II, ab M. 22/23 im S I: *um Rettung aus der Angst und Not*.

⁵³⁷ GA 7, VIII, Teil I, ab M. 21/22 im S: *von alen Sünden*; GA 13, X, ab M. 31: *mir Sünder*.

⁵³⁸ GA 7, III, ab M. 4/5 im B: *vergangen*.

⁵³⁹ GA 11, IV, M. 4: *Geduld*.

⁵⁴⁰ Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister*, a. a. O., S. 158.

⁵⁴¹ GA 3, IV, Teil II, M. 16/17 im A: *vom bösen Feind*.

⁵⁴² GA 13, IX, ab M. 11 in A II: *das alte Jahr soll Urlaub han*, ab M. 13/14 in A I: *die traurig Zeit*.

⁵⁴³ GA 7, X, Teil II, ab M. 20: *Leben*; Nr. XX, ab M. 13: *mit Klingen*; ab M. 16: *singen*.

⁵⁴⁴ GA 3, I, ab M. 3 in A, B u. S: *Freud*; Nr. II, ab M. 21 im S: *froh*.

erst nach dem ascendere-Anlauf erreicht wird. Einen scharfen Gegensatz zu den Melismen des freudigen Affekts bilden die seltenen Melismen, die einen traurigen Text ausdrücken.⁵⁴⁵ Bei diesen Melismen könnte man von „bizarren Wendungen“ mit „Festhalten an bestimmten Tonschritten“⁵⁴⁶ sprechen. Hier fehlen die Betonung der Aufwärtsrichtung und die hohe Lage völlig, stattdessen zeigt sich hier ein Absinken in die Tiefe⁵⁴⁷ oder eine tiefe Lage.⁵⁴⁸ Die absteigenden Melismen mit Punktierungen sind typisch für das Wort *Sünden*⁵⁴⁹.

Die Pausen hinter *ach*⁵⁵⁰ sowie *o Herr*⁵⁵¹ sind neben den Generalpausen⁵⁵² deutlich im Sinne der Affektsteigerung gedacht. Lechner verwendet die Generalpausen (= Burmeisters „aposiopesis“) weiterhin zur Darstellung des Nichts⁵⁵³ und der Verzagtheit⁵⁵⁴, auch zur Darstellung des Todes⁵⁵⁵ oder des Schlafes⁵⁵⁶, wie bereits sein Lehrer Lasso.

Worte des Schmerzes⁵⁵⁷ oder der Sünde werden bei Lechner durch Parallelfortschreitungen unvollkommener Konsonanzen ausgedrückt. Terzenparallelfortschreitungen in Minimen oder Semibreven werden zu Worten, die Ungerechtigkeit oder Schwierigkeit bedeuten⁵⁵⁸, angewendet. Lechner geht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf eine alte Tradition zurück, wenn er ebenso wie seine Zeitgenossen Wörter wie Sünde oder Falsch durch Sextakkordparallelen (Fauxbourdon) unterstreicht. Der Terminus Fauxbourdon war bereits im 15. Jahrhundert gebräuchlich.⁵⁵⁹ In Lechners Liedmotetten erscheint Fauxbourdon noch

⁵⁴⁵ GA 3, III, Teil I: *Nöten*.

⁵⁴⁶ Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935; Reprint Kassel 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 2), zu Lechner bes. S. 101-122, hier S. 117.

⁵⁴⁷ GA 3, III, Teil II, ab M. 36 im T: *aus der Angst und Not*.

⁵⁴⁸ GA 3, III, Teil II, ab M. 33 im A: *Angst und Not*.

⁵⁴⁹ GA 7, VIII, Teil I, ab M. 21 in S: *Sünden*; GA 13, Nr. II, Teil 13, ab M. 11, im S: *Sünden*.

⁵⁵⁰ GA 3, V, Teil II, M. 1: *Ach*.

⁵⁵¹ GA 3, I, Teil I, ab M. 30: *o Herr*.

⁵⁵² GA 3, I, Teil II, M. 6: Generalpause nach dem Vortrag *gib mir dein Gnad*; GA 7, VII, Teil I, M. 23: Generalpause nach dem Text *mich gar fressen*; Teil II, M. 24: Generalpause nach dem Wort *verschlungen*;

⁵⁵³ GA 7, XI, Teil I, M. 12: nach den Worten *alls verloren*

⁵⁵⁴ GA 7, X, Teil I, M. 7 am Ende des Verses *mein Herz will nur verzagen*.

⁵⁵⁵ GA 3, V, Teil I, M. 27: *der leiblich Tod*; GA 7, M. 30/31: *durch Christi Tod*; GA 13, X, M. 19: *endlich starbst*.

⁵⁵⁶ GA 7, XI, Teil I, M. 8/9, hinter dem Wort *eingeschlafen*;

⁵⁵⁷ GA 7, X, Teil I, ab M. 32/33 in S u. A II: *von dem ewigen Tod*.

⁵⁵⁸ GA 3, Teil VI: *dass wir vorm Satn haben Ruh* (M. 25/26-28 in A u. T; M. 29-32 in T u. B).

⁵⁵⁹ Vgl. Fritz Feldman, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, a. a. O., S. 146.

bei Worten *Satan*⁵⁶⁰, *von Ewigkeit Erwählten*⁵⁶¹ und betont außerdem einen schmerzlichen Affekt.⁵⁶² Eigenartig ist bei Lechner die seltene Verwendung von fauxbourdonartigen Stimmführungen, bei denen eine Stimme den übrigen nachfolgt, um Mangel oder Fehlen darzustellen.⁵⁶³

Wie wir musikalische Ausdrucksmittel in Lechners Liedmotetten durch die bisherige Zusammenstellung beobachtet haben, werden die zahlreichen musikalischen Mittel, die im 16. Jahrhundert einen allgemeinverständlichen Sinn hatten, weiter verwendet. Dabei zeigt sich Lechners Streben nach eigener Ausdruckskunst. Bedeutend ist die Ausdruckskraft Lechners, Affekte musikalisch wiederzugeben und Dissonanzen und Klauseln textgebunden zu verwenden. Charakteristisch für seinen Stil ist auch die wortgebundene Differenzierung des Chorklangs durch Chorteilung und Vollstimmigkeit. Lechner übernimmt von Lasso eine große Zahl von Ausdrucksmitteln, bemüht sich aber, diese in ihrem textbezogenen Aussagewert zu steigern, und geht dabei bereits in einigen Frühwerken über seinen Lehrer hinaus. Der Drang nach prägnantem Textausdruck und Kontrast auf engstem Raum lässt ihn später einen durchaus eigenen Stil finden, bei dem im Gegensatz zu den anderen Komponisten der Zeit die konsequente Durchimitation ebenso gemieden wird wie die reine Homophonie.

Die Gesamtanlage von Lechners Liedmotetten wird auf die Form des zugrunde liegenden Textes zurückgeführt. Vor allem Paul Dulners ungleiche Strophen sind „von einer alle andere deutsche zeitgenössische Dichtung weit überragenden Sprachgewalt und Bildkraft, dabei formal beeinflusst von der madrigalesken Dichtkunst Italiens. [...] Solche Texte waren naturgemäß besonders geeignet, die schöpferische Phantasie des Komponisten zu befruchten. So ist denn in Lechners Sammlung von 1582 der neue Typus einer deutschen geistlichen Liedmotette fertig ausgebildet“⁵⁶⁴, bei der geschlossene strophische Bildungen fehlen und Durchkomposition mehrerer Strophen die Regel ist. Dabei wird die Chormelodie aufgegeben und der Choraltext völlig frei komponiert wird, da der Stil zu größerer Expressivität fähig ist als der traditionelle Cantus firmus-Satz.

⁵⁶⁰ GA3, IV, Teil II, ab M. 20/21 in A, T u. B; ab M. 22/23 in D, A u. T.

⁵⁶¹ GA 7, II, ab M. 29: *von Ewigkeit Erwählten*.

⁵⁶² Vgl. GA 3, I, ab M. 14: *o Herr mein Gott, das klag ich dir*; GA 7, VII: *O Tod, du bist ein bittre Gallen* (Z. 1)

⁵⁶³ GA 13, IX, M. 13/14: *die traurig Zeit*.

⁵⁶⁴ Konrad Ameln, *Leonhard Lechner*, a. a. O., S. 87.

In engem Zusammenhang mit den Ideen des Humanismus stehen die Bestrebungen des Protestantismus, dem es ebenfalls um die Verständlichkeit der Worte ging. In dieser Hinsicht lässt Lechners Liedmotette deutlich humanistische Einflüsse erkennen. Lechner verzichtete mit Rücksicht auf den Text in fortschreitendem Maße auf den durchimitierten Satz, wie auch sein Zeitgenosse Eccard den niederländisch-polyphonen Stil in Spätwerken (*die geistlichen Lieder* von 1597 u. *die Preußischen Festlieder*) aufgelöst hat. Lechner zeigt in der zweiten Phase des Altersstils noch „die Auflösung der polyphonen Konturen, die für den eigentlichen Spätstil bezeichnend ist“⁵⁶⁵, und schafft Werke, die nur noch das Klangerlebnis auskosten.

Lechner gab die kompositionstechnischen Verfahren des 16. Jahrhunderts nirgends preis, sondern schuf die neue geistliche Liedmotette, die einen überragenden Gipfel in der Geschichte der Liedmotette um 1600 darstellt, während die anderen Komponisten einen neuen Stil entwickeln: wie z. B. Praetorius in den Tricinen der *Musae Sioniae* IX (1610) im mit kleinen Motiven konzertierenden Stil; Gumpelzhaimers in den *Neuen deutschen geistliche Lieder* (1591) nach Art der welschen Villanellen; Eccard mit der „Kantionalmotette“⁵⁶⁶, einem Mittelgebilde zwischen der freien Liedmotette und dem Kantionalsatz. Lechners geistliche Liedsätze „überragen bei weitem alles, was in jenen Jahrzehnten zwischen Lied- und Motettensatz in deutscher Sprache geschrieben worden ist.“⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Walther Lipphardt, *Begleitwort* zu Lechner-GA 13, Kassel 1973, S. XI.

⁵⁶⁶ Christine Böcker, *Johannes Eccard, Leben und Werk*, München 1980, S. 107 ff.

⁵⁶⁷ Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, S. 91.

Verzeichnis der zitierten Literatur und Ausgaben

- Abert, Anna Amalie: *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 2); Reprint Kassel 1986 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 29), zu Lechner bes. S. 101-122
- Albrecht Hans: Art. *Choralbearbeitung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2 (1952), Sp. 1303-1323
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechners Lebenswerk und seine Beurteilung im Wandel der Zeit, Zur 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, in: *Hausmusik XVII*, Kassel 1953, S. 2-6
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechners Bekenntnis, Zur 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres*, in: *Musik und Kirche* 23 (1953), S. 19-24
- Ameln, Konrad: Art. *Leonhard Lechner*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 8 (1959), Sp. 428-438
- Ameln, Konrad: *Leonhard Lechner, Kapellmeister und Komponist, um 1533-1606*, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken*, hrsg. von G. Taddey, Stuttgart 1960, S. 70-91
- Ameln, Konrad: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, Bd. 7 (1962), S. 109-115
- Ameln, Konrad: *Begleitwort zu Lechner-GA 7*, Kassel 1974
- Ameln, Konrad: *Begleitwort zu Lechner-GA 11*, Kassel 1978
- Ameln, Konrad: *Kritischer Bericht zu Lechner-GA 11*, Kassel 1978
- Bäumker, Wilhelm: *Das Katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen... bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts*, 4 Bände, Freiburg i. Br. 1883-1911, Neudruck: Hildesheim 1962
- Beck, Hansjakob: *Geistliches Wunderhorn, Große deutsche Kirchenlieder*, München 2001
- Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Einführung*, 2 Bände, Wilhelmshaven 1980
- Blume, Friedrich: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, 2., neubearb. Aufl., Kassel 1965 (1. Aufl. 1931)
- Blankenburg, Walter: *Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, in: Erich Valentin/ Friedrich Hofmann, *Die evangelische Kirchenmusik Handbuch für Studium und Praxis*, Regensburg 1967, S. 38-106

- Blankenburg, Walter: *Johann Walter, Leben und Werk*, Tutzing 1991
- Blankenburg, Walter: Art. *Lechner*, in: J. M. Metzler Musiklexikon, Bd. 3 (2005), S. 42
- Böcker, Christine: *J. Eccard, Leben und Werk*, München 1980 (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 17)
- Boetticher, Wolfgang: *Orlando di Lasso und seine Zeit: 1532-1594, Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*, Wilhelmshaven 1999
- Bruns, Katharina: *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*, Diss. Kassel 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 10)
- Caspari, Rolf: *Liedtradition im Stilwandel um 1600, Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1971 (Schriften zur Musik, Bd. 13)
- Das deutsche Kirchenlied, Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680, hrsg. von der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes, Kassel u. a. 1993-2009
- Drömann, Hans-Christian: *Das alte Jahr vergangen ist*, in: *Liedkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn (Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch; 3), H. 11, Göttingen 2004, S. 22-25
- Engel, Hans: Art. *Madrigal. Das Madrigal in Deutschland*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8 (1960), Sp. 1449-1455
- Feldmann, Fritz: *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, in: *Musica Disciplina VIII* (1954), S. 141-171
- Finscher, Ludwig: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 3, Teil 2, Laaber 1990
- Forchert, Arno: Art. *Praetorius*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 13 (2005), Sp. 883-892
- Golly-Becker, Dagmar: *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554-1593)*, Stuttgart/Weimar 1999 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, Bd. 4)
- Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*. Nach den Quellen hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas unter Mitarbeit von Carl Gerhardt, Göttingen 1935 ff.
- Herbst, Wolfgang: *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*, Göttingen 1999

- Jost, Peter : Art. *Lied*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), Sachteil 5 (1996), Sp. 1275-1328
- Jenny, Markus: *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge*, Köln/Wien 1985
- Kade, Otto: *Die Ältere Passionskomposition*, Gütersloh 1893, Faks.-Nachdruck Hildesheim 1971, S. 94-98
- Klein, Michael: *Neuere Studien über Leonhard Lechner*, in: Schütz-Jahrbuch 14 (1992), S. 62-77
- Krones, Hartmut: *Petrarca und Wein, Liebe und Leid. Modale Lizenzen in den „Teutschen Liedern“ Leonhard Lechners*, in: Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag, hrsg. von Susanne Mautz/ Jörg Breitweg, Frankfurt am Main 2001, S. 11-26
- Kümmerle, Salomon: *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Bd. I, Gütersloh 1888, Nachdruck: Hildesheim 1974
- Liedkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn [u. a.] – (Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch; 3), Ausg. in Einzelheften, Göttingen 2000-2008
- Lipphardt, Walther: *Begleitwort zu Lechner-GA 13*, Kassel 1973, S. VI-XVI
- Martin, Uwe: *Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners*. in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 11. Jahrgang 1954, S. 315-322
- Martin, Uwe: *Begleitwort zu Lechner-GA 3*, Kassel 1954
- Martin, Uwe: *Kritischer Bericht zu Lechner-GA 3*, Kassel 1954
- Martin, Uwe: *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern*, Diss. (Masch.-Schrift) Göttingen 1957
- Meier, Bernhard: *Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jh.*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 9, 1952, S. 27-44
- Meier, Bernhard: *Bemerkungen zu Lechners »Motectae sacrae« von 1575*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), S. 83-101
- Meier, Bernhard: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe Bd. I*, in: *Die Musikforschung* XI (1958), S. 530-536
- Meier, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974
- Neyses, Joseph: *Studien zur Geschichte der deutschen Motetten des 16. Jh.*, I. Teil:

Die Form der Haßlerschen Motette, II. Teil: Die Motettensammlungen Leonard Lechners von 1575 und 1581, phil. Diss. Bonn 1927. – II. Teil nur Masch.-Schrift

Molison, Robert William: *The Sacred Choral Lieder of Leonhard Lechner*, Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1971/72

Moser, Hans Joachim: *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1954

Osthoff, Helmuth: *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1600)*, (= Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, Bd. 7), Berlin 1938

Rößler, Martin: *Vorwort zur Ausgabe Adam Gumpelzhaimer, Neue deutschen Geistlichen Lieder, mit dreien Stimmen, nach Art der welschen Villanellen (1591)*, hrsg. von Martin Rößler, Neuhausen-Stg. 1973 (= Geistl. Chormusik 19)

Ruhnke, Martin: *Joachim Burmeister, Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel 1955

Schleißke, Otto: *Handbuch der Lutherlieder*, Göttingen 1948

Schneider, Max: *Anmerkungen zu Johann Walter-GA.*, Bd. 3, S. 89

Schreiber, Maximilian: *Die Kirchenmusik des Kapellmeisters Leonhard Lechner Athesinus (1553-1606), Eine musikalisch- liturgische Würdigung*, Regensburg 1935

Schwind, Elisabeth: Art. *Klausel und Kadenz*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), Sachteil 5 (1996), Sp. 256-282

Teuscher, Hans: *Christ ist erstanden. Stilkritische Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen der Weise von den Anfängen bis 1600*, Kassel 1930

Velten, Rudolf: *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik*, Heidelberg 1914

Weber, Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, Diss. Phil. Hamburg 1961

Wiora, Walter: *Das Deutsche Lied, Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel 1971

Wollny, Peter : Art. *Choralbearbeitung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), Sachteil 2 (1995), Sp. 827-829

Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bände, Gütersloh 1888-93, Neudruck: Hildesheim 1963

Wackernagel, Philipp: *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang*

des XVII. Jahrhunderts. 5 Bände, Leipzig 1864-77, Neudruck: Hildesheim 1964

Zeus, Marlis: *Leonhard Lechner, Ein Musiker der Renaissance in seiner Zeit*, Berlin 1999

Ausgaben

Eccard, Johann: *Freut euch des Herrn*, in: Publikationen Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke, Band XXI, hrsg. von Robert Eitner, Leipzig 1897, Nr. 9

Eccard, Johann: *Im Garten leidet Christus Noth*, in: *Erster Theil der Preußischen Festlieder von Advent biß Ostern* (1642), hrsg. von Gustav W. Teschner, Leipzig 1858, Nr. 24

Eccard, Johann: *Freut euch ihr Christen alle*, in: *Geistliches Chorlied*, hrsg. von Gottfried Grote, Berlin 1974, Bd. I, Nr. 49

Eccard, Johann: *Freut euch ihr Christen alle*, in: *Ander Theil der preußischen Festlieder von Ostern an biss Advent* (1644), hrsg. von Gustav W. Teschner, Leipzig 1858, Nr. 8

Eccard, Johann: *Herr Jesu Christ war Mensch und Gott*, in: *Der Erste Theil Geistlicher Lieder Auff den Choral oder gemeine Kirchenmelodey* (1597), hrsg. von Friedrich Baußnern, Wolfenbüttel 1963, Nr. XII

Franck, Melchior: *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, in: Melchior Franck, *Contrapuncti compositi Deutsche Psalmen und andere geistliche Kirchengesänge* (1602), hrsg. von Herbert Nitsche und Hermann Stern, Stuttgart 1963, S. 89-93

Gumpelzhaimer, Adam: *Herr Jesu Christ war Mensch und Gott*, in: Adam Gumpelzhaimer, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Otto Mayr, Leipzig 1909 (= DTB 10, 2), Nr. XXIII

Gumpelzhaimer, Adam: *Ach Gott, wem soll ichs klagen*, in: Adam Gumpelzhaimer, *Neue deutschen Geistlichen Lieder, mit dreien Stimmen, nach Art der welschen Villanellen* (1591), hrsg. von Martin Rößler, Neuhausen-Stg. 1973 (= Geistl. Chormusik 19), Nr. 25

Gumpelzhaimer, Adam: *O Herr Jesu Christe du mein getreuer Gott* (Quelle für die Komposition: Adam Gumpelzhaimer, *Compendium musicum* von 1591), in: *Geistliches Chorlied*, hrsg. von Gottfried Grote, Berlin 1974, Bd. I, Nr. 107

Haßler, Hans Leo: *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VII, *Psalmen und Christliche Gesäng* (1607), hrsg. von C. Russell Crosby, Wiesbaden 1965, Nr. 14

- Haßler, Hans Leo: *Herr Jesu Christ, war Mensch und Gott*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VIII, *Psalmen und Christliche Gesäng* (1608), hrsg. von C. Russell Crosby jr., Wiesbaden 1966, Nr. 61
- Haßler, Hans Leo: *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VII, *Psalmen und Christliche Gesäng* (1607), hrsg. von C. Russell Crosby, Wiesbaden 1965, Nr. 52
- Hollander, Christian: *Gelobet seist du, Jesu Christ*, in: *J. Desprez u. a., Acht Lied- und Chormotetten ...*, hrsg. von Helmuth Osthoff, Wolfenbüttel 1934 (= Chorwerk 30), S. 13-15
- Lasso, di Orlando: *Wie lang o Gott*, in: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke*, Bd. 18, *Kompositionen mit deutschem Text*, hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1970, S. 27-30
- Lasso, di Orlando: *Christ ist erstanden*, in: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke*, Bd. 20, *Kompositionen mit deutschem Text*, hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1971, S. 19
- Lasso, di Orlando: *Christ ist erstanden*, in: *Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, hrsg. von Richard Gölz, Bärenreiter-Ausgabe 680, Kassel 1969, S. 99-100
- Lechner, Leonhard: *Werke* (= Gesamtausgabe), im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Konrad Ameln u. a., Bd. 1-14, Kassel 1954-1998
- Lechner, Leonhard: *Allein zu Dir, Herr Jesu Christ, der Du allzeit*, in: *Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, hrsg. von Richard Gölz, Bärenreiter-Ausgabe 680, Kassel 1969, S. 223-227
- Le Maistre, Mattheus: *Christe, der du bist Tag und Licht*, in: *J. Desprez u. a., Acht Lied- und Chormotetten ...*, hrsg. von Helmuth Osthoff, Wolfenbüttel 1934 (= Chorwerk 30), S. 10-12
- Le Maistre, Mattheus: *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*, in: *Chorgesangbuch, Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, hrsg. von Richard Gölz, Bärenreiter-Ausgabe 680, Kassel 1969, S. 199
- Praetorius, Michael: *Christe, der du bist Tag und Licht*, in: Richard Gölz, *Geistliche Gesänge für ein bis fünf Stimmen*, Bärenreiter-Ausgabe 680, Kassel 1969, S. 158-159
- Praetorius, Michael: *Allein zu Dir, Herr Jesu Christ, mein Hoffnung*, in: *Musae Sioniae*, Bd. IX (1610), Nr. LXXXV
- Praetorius, Michael: *Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott*, in: *Musae Sioniae*, Bd. VIII, Nr. CLXX-CLXXVII

Praetorius, Michael: *Christ lag in Todesbanden*, in: *Musae Sioniae*, Bd. IX (1610), Nr. XXXIX

Praetorius, Michael: *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, in: *Musae Sioniae*, Bd. IX (1610), Nr. CLXXXII

Walter, Johann: *Aus tiefer Not ich schrei zu dir*, in: Johann Walter, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Otto Schröder, Kassel: Bärenleiter [u. a.], 1943-1973, Bd. I, Nr. XV, S. 20-21